



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

Instituto de Artes  
Programa de Pós Graduação em Artes

Alda Fátima de Souza

**REPRISES CIRCENSES:**

O repertório dos palhaços e a consolidação da técnica e da  
profissão através da oralidade

São Paulo

2021

Alda Fátima de Souza

**REPRISES CIRCENSES:**

O repertório dos palhaços e a consolidação da técnica e da profissão através da oralidade

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes, com área de concentração em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Linha de pesquisa:  
Estética e Poéticas Cênicas  
Orientador  
Profº Dr.: Mario Fernando Bolognesi

São Paulo  
2021

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

S729r Souza, Alda Fátima de, 1977-

Reprises circenses : o repertório dos palhaços e a consolidação da técnica e da profissão através da oralidade / Alda Fátima de Souza.  
- São Paulo, 2021.

216 f. : il. color. + anexos

Orientador: Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi

Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Palhaços. 2. Circos. 3. Tradição oral. 4. Representação teatral.  
I. Bolognesi, Mario Fernando. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 791.33

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de São Paulo

instituto  
de  
artes

### CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA TESE: Reprises Circenses: o repertório dos palhaços e a consolidação da técnica e da profissão através da oralidade.

**AUTORA: ALDA FÁTIMA DE SOUZA**

**ORIENTADOR: MARIO FERNANDO BOLOGNESI**

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Doutora em ARTES, área: Artes Cênicas pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. MARIO FERNANDO BOLOGNESI (Participação Virtual)  
Professor Voluntário / Instituto de Artes da Unesp

Profa. Dra. ELIENE BENÍCIO AMANCIO COSTA (Participação Virtual)  
UFBA

Profa. Dra. ERMINIA SILVA (Participação Virtual)  
Pesquisadora Independente

Profa. Dra. ROBERTA BARNI (Participação Virtual)  
Departamento de Letras Modernas / FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS - USP

Prof. Dr. WALTER DE SOUSA JUNIOR (Participação Virtual)  
Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo

São Paulo, 10 de dezembro de 2021

Dedico este trabalho e toda a minha pesquisa ao meu querido Rogério Dias (*in memoriam*), minha querida irmã Cida (*in memoriam*), ao Palhaço Economia (*in memoriam*), ao Palhaço Grampinho (*in memoriam*) e a tantos outros artistas que nos deixaram por conta da COVID-19 durante parte desse percurso.

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço a esta força maior que rege todo o universo, a que chamamos Deus, mas poderia ser também uma Grande Deusa. À minha família que sempre me apoia, mesmo sem compreender muito bem o que faço. À minha mãe linda, Lourdes, que soube acolher esta filha pródiga depois de 20 anos longe de casa. Ao meu filho Ian, que me foi enviado como um grande presente do universo para auxiliar meus caminhos. Aos meus colegas de trabalho: Maria, Beto, Hayaldo, Renato, Francisco e Uendel, que seguraram a “barra” na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB – para que eu pudesse concluir o Doutorado. Ao meu Departamento – DCHL – da UESB, por acreditarem no trabalho que desenvolvo e pelo apoio sempre. À Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia que me apoiou durante todo este período através da bolsa institucional da SAEB, proporcionando-me uma ajuda inestimável em todo o percurso e elaboração final da tese. Ao meu querido orientador, Prof.º Dr.º Mario Bolognesi que, com sua paciência e sabedoria, me ajudou a conduzir esta tese. À Prof.ª Dr.ª Eliene Benício, que me acolheu desde a minha graduação no curso de Licenciatura em Artes Cênicas da UFBA. Ao PPG/IA da UNESP pelo acolhimento e pelas orientações técnicas. Ao Colegiado dos Cursos de Bacharelado e Licenciatura em Artes Cênicas da UNESP, que muito me apoiou durante meu estágio. Aos alunos que participaram da disciplina “Formas híbridas em corpo, voz e movimento” dentro do Estágio de Docência, e se aventuraram comigo neste universo circense culminando no espetáculo *O Extraordinário Cabaré dos Heróis Decadentes*. Ao PPGAC da UFBA que me apoiou durante a experimentação artística no II Encontro de Egressos em 2019. Agradeço à Prof.ª Dr.ª Kathya Aires pela orientação durante a Disciplina Seminários de Pesquisa II e aos meus colegas de Doutorado pelo rico intercâmbio de ideias. À Prof.ª Dr.ª Roberta Barni, visto que os esclarecimentos sobre a *commedia dell’arte* foram fundamentais em minha pesquisa. Ao Prof.º Dr.º Walter Júnior (ECA/USP) pela contribuição e disponibilização de escritos do acervo Miroel Silveira. Aos circos: Bismark, Dallas, Washington, Shennayder, Ascoli, Spacial, Kadoshi, Starllone, Escola Picolino, Shallon, que foram desde sempre minha principal fonte de inspiração. Ao meu grande amigo Anselmo Serrat (*in memoriam*) e todas as suas facetas nas artes circenses. Aos palhaços Cadillac (*in memoriam*), Picolino (*in memoriam*), Economia (*in memoriam*), Chumbinho (*in memoriam*), Paradinha (*in memoriam*), Gostosinho, Real, Centavos, Porpeta, Bimbolino, Salsicha, Pingolé, Grampinho (*in memoriam*), Touché, Mimisco, Xupetim, Tchutchuco, Chokito, Sukita, Batatinha, Pipo, Biribinha e outros tantos.

*Ser verdadeiramente “palhaço” não depende nem de audácia, nem de felicidade. Não! A coisa é bem diferente; - exige-nos nervos de aço, argúcia, controle, presença de espírito a toda prova, ter o senso da oportunidade – para dizer bem, no momento exato, as piadas que o público nos sugere, permitindo tirar o máximo partido da situação; além disso, é necessário que o artista sinta, desde a primeira palavra, o ambiente em que age e, acima de tudo, que conheça a psicologia humana de molde a oferecer ao espectador maior graça às “palhaçadas”. O mais importante, disso tudo, é conhecer as platéias, pois estas tal como as marés, mudam muito. Logo, conforme a platéia, o trabalho...*

(Abelardo Pinto, o palhaço Piolin)

## RESUMO

O repertório dos palhaços apresentado nos picadeiros dos circos brasileiros, também transportados para o cinema, teatro, televisão e mais recentemente para a internet, sempre foram fonte de pesquisa dos estudos concernentes à arte circense. Contudo, quais são os elementos que constituem as bases desse repertório compartilhado por todos os palhaços nos circos brasileiros? A hipótese inicial da pesquisa aponta que o repertório cômico utilizado pelos palhaços nos circos brasileiros, tem em suas premissas um conglomerado longínquo de piadas, roteiros e expressões corporais que são anteriores à formação do circo moderno. Portanto, esta pesquisa compilou referenciais bibliográficos, material audiovisual, entrevistas, artigos, documentos e outras fontes que trouxessem apontamentos e levantamentos do repertório dos palhaços a fim de entender suas bases cômicas. A partir desse levantamento é possível traçar um percurso realizado ao longo do tempo que faz com que o palhaço transite por diversos espaços da cena, lançando mão de temáticas semelhantes em suas piadas, conferindo-lhes uma significação *atemporal*. Nesse sentido, foi possível estabelecer uma divisão dos capítulos da tese em três momentos distintos: o primeiro fixa os principais conceitos do atual repertório dos palhaços, tendo como base as pantomimas, palhaçadas, chegando à atualidade na divisão de entradas e reprises, além do impacto das estruturas físicas na constituição do repertório; o segundo traça um paralelo entre as temáticas dos cômicos das antigas farsas *atellanas*, da *commedia dell'arte*, dos charlatões das feiras e saltimbancos com as temáticas do repertório dos palhaços nos circos brasileiros; o terceiro aborda a memória e oralidade que constituem a transmissão desse repertório. Ao longo da pesquisa estabeleceu-se múltiplas relações evidenciando o amplo e vasto repertório dos palhaços que, a cada nova apresentação ou reapresentação, atualiza-se de acordo com tempo, espaço, cultura e informações socioambientais, fazendo com que o improviso seja o cerne de seu repertório. Entendemos que esse movimento é cíclico e concomitante, não sendo o repertório exclusivo de um autor, mas de um conglomerado de autorias que se sobrepõem, como em um palimpsesto. Desse modo, as conclusões da pesquisa partem do pressuposto de que o repertório dos palhaços é construído e aplicado simultaneamente, e sua transmissão através da oralidade constitui o principal fator de renovação e atualização da comicidade alcançada junto ao público.

**Palavras-chave:** Reprises Circenses. Repertório dos Palhaços. Circo. Oralidade. Transmissão.



## ABSTRACT

The repertoire of clowns presented in the circus rings of Brazilian circuses, also transported cinema, theater, television and more recently to the internet, have always been a source of research in studies concerning circus art. But, what are the elements that form the basis of the repertoire shared by all the clowns in Brazilian circuses? The initial hypothesis of the research is that the comic repertoire applied in Brazilian circuses by clowns, has in its bases a distant conglomerate of jokes, scripts and bodily expressions that are prior to the formation of the modern circus. Thus, in this research we gathered bibliographic references, audiovisual materials, interviews, articles, documents and other sources that brought notes and surveys of the clowns' repertoire in order to understand their comic bases. From the survey, it is possible to trace a path taken over time that makes the clown move through different spaces in the scene, using similiar themes for his jokes, making them timeless. In this sense, it was possible to establish a division of the thesis chapters in three distinct moments: the first establishes the main concepts of the current repertoire of clowns, based on Pantomimes, Palhaçadas, reaching the top in the Entries and Reprises division, in addition to the impact the physical structures in the constitution of the repertoire; in the second moment, it was possible to draw a parallel between the themes of the comics of the old Atellanas farces, of the commedia dell'arte, of the charlatans of the fairs and saltimbancos with the themes of the repertoire clowns' in Brazilian circuses; in a third moment, we approach the memory and orality that constitute the transmission of this repertoire. Throughout the research, multiple relationships we established, which evidenced the wide vast repertoire of clowns, which at each new presentation or re-presentation is updated according to time, space, culture and socio-environmental information, making improvisation at the heart of the repertoire of clowns. We understand that this movement is cyclical and concomitant, not being the exclusive repertoire of an author, but of a conglomerate of authorships that overlap, as in a palimpsest text. Thus, the research conclusions assume that the clowns' repertoire, at the same time that it was being built, was also being applied and that its transmission through orality in the main fator of renovation and updating of the comedy achieved wich the public.

**Keywords:** Circense Reprises. Repertoire of Clowns. Circus. Orality. Transmission.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

### CARTAZES

Cartaz 1 – Piolin .....	19
Cartaz 2 – <i>La Noce de Chocolat</i> (1890).....	40
Cartaz 3 – <i>Pantomimes Lumineuses</i> (1892) .....	42
Cartaz 4 – <i>Clowns Bunth e Rudd</i> (1890) .....	86
Cartaz 5 – Circo Fernando <i>O Barbeiro Trêmulo</i> (1876) .....	87

### ESQUEMAS

Esquema 1 – Pirâmide Social Circense.....	33
Esquema 2 – Ciclo Textualidade e Corporalidade .....	91
Esquema 3 – Rizoma do Repertório dos Palhaço.....	125

### ESTAMPAS

Estampa 1 – Cômico Italiano .....	55
Estampa 2 – Pantaleão.....	57
Estampa 3 – Arlequim .....	59
Estampa 4 – Arlequim no ventre da mãe.....	60
Estampa 5 – <i>Lazzo do Saco</i> .....	71
Estampa 6 – Cômicos Italianos na Feira de <i>Saint Germain</i> .....	84
Estampa 7 – Cena Cômica com Asno.....	121

### FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 – Bambolê e Porpeta .....	16
Fotografia 2 – Foto frontal do Circo Piolin .....	23
Fotografia 3 – Espetáculo <i>O Sapato do Meu Tio</i> .....	44
Fotografia 4 – Reprise do <i>Piquenique</i> .....	51
Fotografia 5 – Reprise do <i>Dentista</i> .....	69
Fotografia 6 – <i>Velho Oeste</i> – Palhaças .....	131

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

### IMAGENS

Imagem 1 – Anfiteatro criado por Astley .....	26
Imagem 2 – Pantomima Equestre <i>Soubakoff</i> .....	27
Imagem 3 – Pantomima Equestre.....	28
Imagem 4 – Pantomima Equestre <i>Martial et Angélique</i> .....	29
Imagem 5 – Barnum & Bailey Circus.....	31
Imagem 6 – Personagens <i>da Commedia Dell’Arte</i> .....	62
Imagem 7 – Personagens <i>da Commedia Dell’Arte</i> .....	63
Imagem 8 – Personagens <i>da Commedia Dell’Arte</i> .....	64
Imagem 9 – <i>Antiga Canção Napolitana</i> .....	67
Imagem 10 – <i>Lettre écrite a un ami</i> .....	83
Imagem 11 – <i>Arlequin Énée ou La prise de Troyes</i> .....	85
Imagem 12 – Pantomima <i>O Espelho</i> (1892) .....	88

### MAPA

Mapa 1 – Rota das Cias Cômicas .....	81
--------------------------------------	----

### LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Circo-teatro do acervo Miroel Silveira .....	52
---	----

## SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO .....	13
2.A CONSOLIDAÇÃO DO REPERTÓRIO CÔMICO NO CIRCO .....	17
2.1 As Representações de Tradição Europeia: Entradas e Reprises.....	18
2.2 A Estrutura dos Circos e o Repertório Cômico .....	24
2.3 Tipos de Palhaços e o Repertório Cômico.....	35
2.4 O Repertório Cômico dos Palhaços no Brasil .....	47
3.UM EMBRIÃO DO REPERTÓRIO CÔMICO .....	55
3.1 Dos <i>Lazzi</i> e <i>Cannovacci</i> às Reprises nas Feiras .....	55
3.2 O Repertório Cômico nas Ruas e Feiras .....	74
3.3 O Repertório Cômico nas Feiras Europeias: de charlatães a profissionais .	77
4.A ORALIDADE E A MEMÓRIA: importantes recursos para a perpetuação do improviso .....	89
4.1 Corpo e Improviso: a cena cômica renovada em diferentes períodos .....	90
4.2 A Oratória: a base da composição para um repertório cômico.....	96
4.2.1 As doze tábuas .....	100
4.3 A Comicidade em Philogelos.....	105
4.4 Os Jograis e suas contribuições ao repertório cômico .....	115
4.5 A Importância do Carnaval nas representações cômicas.....	116
4.6 O Ciclo de Renascimento das Artes e o Repertório Cômico .....	123
5. CONCLUSÕES .....	126
REFERÊNCIAS.....	132
Cronologia do Repertório dos Palhaços .....	144
Apêndice A.....	146
Apêndice B.....	148
Apêndice C.....	151
Apêndice D.....	155
Apêndice E.....	158
Apêndice F .....	162
Apêndice G .....	165
Apêndice H.....	167
Apêndice I .....	171
Apêndice J .....	210
Anexo A.....	214

## 1.INTRODUÇÃO

A arte nos conecta com o mundo. É a partir dela que sonhos são criados; o imaginário começa a ser elaborado; um colorido vivaz toma conta de tudo que é fantasioso para que, aos poucos, o real tome forma. De nada adianta tentar de outro jeito, escrever é um ato de inspiração, mesmo uma tese de doutorado onde os fatos, as referências, as entrevistas, os conceitos e tudo que gira em torno do acadêmico torna o seu tema o mais verossímil possível.

Percurso – a palavra é esta, um longo caminho a ser percorrido. Para se entender a que ponto chegamos hoje quando falamos de circo, devemos entender o longo percurso traçado pelos cômicos até chegar ao palhaço moderno. Esse caminho tortuoso, cheio de atalhos, encruzilhadas, desfiladeiros e morros tem sido percorrido há milênios.

Escrever – traçar um percurso com a escrita não é uma tarefa fácil, pois o que nossos ancestrais fizeram com o corpo devemos agora traduzir em palavras. Por isso é tão complicado falar daquilo que é próprio da arte, e do circo especialmente: a efemeridade. Usar dessa efemeridade para descrever um tempo passado – com base na visão de outros que provavelmente também não estavam lá – pode nos conduzir a visões equivocadas. O mapa da oralidade pode ser enganoso, pode ser traiçoeiro e nos levar a pontos de vistas diversos e por vezes destoantes. O caso de Phineas Taylor Barnum (Connecticut, EUA, 1810-1891) é exemplar nesse sentido, tendo ele entrado para a história como um embusteiro que vivia de enganar as pessoas com seus shows. Poderíamos dizer, sob um outro ponto de vista, que na verdade ele recriava o imaginário das pessoas; proporcionava-lhes um mundo de magia e valorizava com sua arte o “ser humano” independentemente de sua forma, cor ou origem.

Assim, para dar continuidade à uma pesquisa iniciada desde os tempos da graduação e que perpassou o mestrado, procedeu-se à uma busca a fim de contextualizar a atividade do circo no Brasil através da análise de material coletado em pesquisa de campo, bem como documentos e referenciais teóricos de abordagem histórica; no doutorado, traçaremos um percurso que nos conduzirá ao repertório dos palhaços através de suas entradas e reprises. Para tanto, abordaremos temas como: O Repertório dos Palhaços, Repertório da *commedia dell'arte*, das Feiras Europeias e o Repertório na Antiguidade. O ponto de partida consiste na análise crítica e reflexiva da história do circo e dos palhaços, utilizando-se ainda da história oral, a fim de estabelecer uma análise sob determinado ponto de vista, entendendo que existem outros. Portanto, a questão que se coloca remete justamente ao caminho que se quer seguir sob a luz do que foi interpretado no ato da apreciação cênica dos palhaços e suas Reprises. Outrossim, a História nos permite entender o fenômeno como algo mutável, mas que depende de uma análise do que veio antes (fatos, documentos, dados coletados, impressões obtidas, depoimentos, cenas vistas ou criadas, entre outras), a partir disso é possível compará-lo ao presente

e estabelecer uma projeção futura. Este modelo analítico permite, através da oralidade dos palhaços, perceber o legado da corporalidade cômica quando estes estão em cena.

O corpo do palhaço manifesta sua ancestralidade e sua memória, por isso se converte em um corpo bem treinado a partir da prática. Esse corpo treinado em nada se assemelha a um corpo esportista, ou a um corpo esteticamente padronizado, trata-se antes de um corpo preparado para gerar situações cômicas; um corpo atento às improvisações; um corpo de prontidão.

Com base nos estudos de Bakhtin (2010) sobre o popular e o grotesco na Idade Média e Renascimento, o corpo do cômico – ou no nosso caso o corpo do palhaço – tem suas raízes na inversão do “baixo” e do “alto corporal”. O exagero e o grotesco conduzem ao risível e é fácil entender por que até hoje os palhaços abusam dos chutes nos “traseiros” de outros palhaços para provocar o riso, tal como ilustra o exemplo dado por Bakhtin (2010, p. 270):

Percebemos, e da melhor maneira possível, o aspecto topográfico essencial na hierarquia corporal às avessas, o baixo ocupando o lugar do alto; a palavra localiza-se na *boca* e no pensamento (*a cabeça*), enquanto aqui ela é remetida para o *ventre* de onde Arlequim a expulsa com uma cabeçada. Esse gesto tradicional, *chute no ventre* (ou no *traseiro*), é eminentemente topográfico, encontra-se aí a mesma lógica da inversão, o contato do alto com o baixo.

Bakhtin se refere à uma cena cômica entre Arlequim e um gago que tem dificuldades de proferir, ou melhor, dizendo, de “parir” a palavra. O autor ainda menciona o quanto essa dificuldade fica evidente no corpo. Portanto, embora alguns artistas circenses desconheçam histórica e teoricamente suas raízes cênicas, conforme aponta Souza (2016) e Rémy (2016), é no corpo que esse conhecimento se evidencia; através de um gesto ou uma expressão que resulta em algo risível, e que funcionava antes e continua funcionando ainda hoje quando aplicado à cena.

Bolognesi (2003, p. 187) também discorre sobre o corpo no circo como algo extraordinário e essencial para o espetáculo, uma vez que “a eficácia estética, nesse caso, tem um meio específico de realização: o corpo humano.” Para o autor, o treinamento no circo é o grande diferencial na realização de coisas impossíveis.

As percepções sobre a arte circense são transmitidas no cotidiano para as crianças que crescem em meio à itinerância. O ambiente é propício ao jogo, às brincadeiras, aos exercícios; costuma-se dizer que a criança circense primeiramente “brinca” com aquilo que um dia será a sua profissão. Não é raro ver uma criança que, ao assistir, por exemplo, o esquete do Boxe<sup>1</sup>, no dia seguinte está “calçando” as luvas e reproduzindo o que foi visto em cena, amiúde sem entender exatamente cada piada, todavia tentando imitar o que foi visto. Esta imitação ocorre até a compreensão do que está sendo executado; após a compreensão, vem a reflexão e, posteriormente, a criação.

---

1 Ver descrição do esquete no livro *Palhaços*, de Mario Fernando Bolognesi, na página 243.

É a partir dessas características (o quê é risível no corpo e na fala; a transmissão oral/corporal; o ridículo; dentre outras) apresentadas ao longo do texto, que conduziremos esta pesquisa. No segundo capítulo, faremos uma abordagem dos conceitos da historicidade dos circos e da constituição do repertório dos palhaços brasileiros na atualidade sob a perspectiva de alguns autores, dentre eles: Bolognesi; Benício; Rémy; Silva; Sousa Júnior e Dupavillon. Durante o período da formação do circo moderno, no século XVIII, os diversos aspectos sociais, tecnológicos e culturais da época contribuíram com a reestruturação dos números circenses e a forma como estes foram apresentados ao público. Portanto, o repertório dos palhaços, também considerado um número circense dentro do conceito de variedades, passa a sofrer diversas influências seja na relação com o público, seja no espaço físico ou metafórico. Com base nos estudos, pesquisas e documentos consultados, percebe-se a importância da oralidade na criação daquilo que chamaremos de Reprises e que, por sua vez, revelam a transmissão e a consolidação do Repertório Cômico no Brasil. Esses aspectos são abordados no intuito de traçar um percurso na construção do repertório dos palhaços. Os conceitos de reprise e entrada e as diversas formas de entendê-los serão abordados neste capítulo, bem como a estrutura física do circo e o seu impacto no Repertório Cômico.

No terceiro capítulo autores como: Tessari, Bolognesi, Scala (Barni), Capozza, Minois, acervos da Biblioteca Nacional da França, entre outros nos ajudam a entender como os cômicos através da vida nômade e da transmissão oral formam os primeiros embriões do que virá a ser: o repertório cômico dos palhaços. Nos debruçamos especificamente sobre o material levantado por Nicoletta Capozza acerca dos *lazzi* da *Commedia Dell'Arte* que tem relação direta com reprises, esquetes ou entradas cômicas encenados e transmitidos oralmente pelos circenses brasileiros. Como os palhaços obtiveram conhecimento de algo a ser encenado, uma vez que não tiveram contato ou estudos específicos sobre os cômicos *dell'arte*? Ainda no terceiro capítulo, os cômicos das feiras, principalmente das feiras parisienses que possuíam cômicos de toda a Europa e principalmente da Itália, serão abordados buscando nas representações, através de documentos e roteiros dos artistas, além de outros referenciais teóricos, pontos em comum que denotem as reprises que chegam ao Brasil a partir da oralidade.

A partir do quarto e último capítulo traçamos um panorama geral da Oralidade e da Memória: Importantes Recursos para a Perpetuação do Improviso. Tomando como base alguns autores, tais como: Martins, Zumthor, Cícero, Moussinac, Berthold, Burke buscamos explicar como essa oralidade perpassa o corpo ao ponto de uma transmissão integral (expressão, gesto, voz, textos entendidos e subentendidos) culminar na comicidade. Como exemplo dessa oralidade realizamos uma análise das piadas do texto *Philogelos*, um compilado de blagues que circulou pela Europa medieval. Recorreremos aos escritos que abordam a importância da Oratória, desde os gregos até os latinos, sendo o mais citado entre diversos autores, Cícero, que realiza um tratado sobre a forma mais eficaz de uma

boa Oratória, intercalando momentos ditos sérios com momentos risíveis. Paul Zumthor nos oferece subsídios para abordar a oralidade, como princípio básico para transmissão de um saber ou técnica, que por vezes entre os circenses é tratado como “segredo de família”.

Nas conclusões, realizamos uma reflexão sobre a importância da oralidade na atuação dos palhaços, suas reverberações e desdobramentos para a comicidade latente, seja no circo ou nos diversos espaços onde atuam. Essa forma de representação foi direta ou indiretamente responsável pela criação de uma rede ou teia formada ao longo dos milênios, responsável pela conformação de um Repertório Cômico dos Palhaços que continua a se perpetuar ainda hoje. Também são apresentadas nas Conclusões e ao longo de todo o texto, entrevistas com palhaços, referentes à pesquisa de campo realizada dentro do escopo da pesquisa.

Ao final, e logo após as referências, apresentamos uma cronologia baseada em fatos, datas, eventos ou documentos que contribuíram com o repertório cômico que foram apresentados ao longo da tese. Os Apêndices e Anexo auxiliarão a pessoa que lê quanto às palhaçadas e outras referências identificadas ao longo da tese. Ao leitor que desconhece os termos e conceitos das artes circenses ou dos palhaços o texto fornece notas de rodapé que auxiliarão nesse quesito. Assim, optou-se por dispensar um Glossário, pois diversas são as obras que já possuem tais nomenclaturas detalhadas, a exemplo da Enciclopédia (MAVRUDIS, 2016) que figura nas referências.

**Fotografia 1** – Bambolê e Porpeta



**Fonte:** Tayane Bragança (fotógrafa), SESC Jequié, 2013.



## 2.A CONSOLIDAÇÃO DO REPERTÓRIO CÔMICO NO CIRCO

No Brasil, considera-se o início do circo moderno a chegada das famílias de artistas durante o século XIX (RUÍZ, 1987; SILVA, 2003; DUARTE, 2018). Provavelmente antes desse período havia artistas ambulantes a circular pelo território nacional, todavia não podemos caracterizá-los como artistas circenses, até mesmo porque poucos são os registros a esse respeito entre os séculos XVI e XVIII, período marcado pelas invasões europeias em território brasileiro. O século XIX, mais precisamente o ano de 1808, quando a família Real Portuguesa se desloca com boa parte da sua corte e se instala no Rio de Janeiro, marca o início da abertura comercial, cultural e, de um modo geral, de intercâmbio de ideias. A vinda da corte converte o Brasil, até então uma mera colônia de Portugal, num lugar interessante e atrativo para companhias de teatro, ópera e circo. Não obstante, ao chegar ao Brasil, as primeiras companhias circenses já dispunham de um repertório artístico e cômico consagrado. Portanto, podemos dizer que a consolidação do repertório cômico dos palhaços brasileiros assenta sua base estrutural no repertório já realizado na Europa no século anterior. Apesar desta base, o repertório cômico nos circos brasileiros adquiriu características peculiares ao nosso país, por força do dinamismo e da constante renovação de uma cultura que tateava a construção da sua própria identidade.

Entende-se por repertório tudo aquilo que pode caracterizar um acúmulo de coisas, objetos, fatos e conhecimentos. Este termo é empregado em diversas situações e profissões nas quais se pode inventariar algo. O referido vocábulo tem sua origem no latim, e sua tradução em português seria literalmente “inventário”. O repertório é o grande trunfo do palhaço, quanto maior o seu conhecimento sobre o repertório cômico, mais dinâmico ele se torna em suas improvisações e criações em cena. Em termos conceituais, poucos são os estudos que abordam as características, classificações e principais fontes do repertório dos palhaços. A partir de alguns estudos sobre os palhaços (BOLOGNESI, 2003; CASTRO, 2005; LÉVY, 1991; PANTANO, 2007; RÉMY, 2016) ou circo (BENÍCIO, 2018; DUARTE, 2018; RUIZ, 1987; SILVA 2003; TORRES, 1998) é possível destacar alguns pontos relevantes deste tema. As pesquisas de Sousa Júnior (2015) e Souza (2016) abordam conceitos e análises do repertório dos palhaços Piolin e Cadillac. Não obstante, as pesquisas sobre o repertório dos palhaços e seus desdobramentos são, via de regra, muito incipientes. Portanto, para tentarmos refazer o percurso que permitiu a criação do repertório dos palhaços brasileiros, convém recorrer aos estudos, análises e literatura disponíveis nesse campo do conhecimento, ou seja, às obras de pesquisadores europeus, americanos e quaisquer materiais disponíveis e acessíveis uma vez que, dentro de todo o espectro das áreas de conhecimentos, poucas de fato se debruçam sobre o circo, e ainda menos se dedicaram ao repertório dos palhaços. Assim, espera-se poder entender como esse repertório chega ao Brasil e como ele se consolida nos circos brasileiros mediante a atuação de seus palhaços.

## 2.1 As Representações de Tradição Europeia: Entradas e Reprises


O termo “entradas” é a forma prevalente para denominar o repertório do palhaço uma vez que, quando nos referimos a qualquer forma representada no picadeiro, comumente dizemos “entrada de palhaços”, tal como demonstra Rémy (2016) em sua compilação “Entradas Clownescas: uma dramaturgia<sup>2</sup> do clown”. Há controvérsias sobre a origem do termo que, segundo Bolognesi (2003) e Levy (1991), não se sabe exatamente como surgiu. A questão é que não se registra a origem do termo “entradas” para designar o conjunto de representações realizadas nos picadeiros dos circos e pavilhões que circulavam pela Europa e somente no século XIX chegam ao Brasil, trazido pelas primeiras famílias de artistas mambembes. De acordo com a pesquisa de Silva (2003), é na primeira metade do século XIX<sup>3</sup> que ocorre a chegada das primeiras companhias ao Brasil, porém antes já havia artistas independentes que realizavam números acrobáticos em festas e feiras populares. Assim, identificamos que algumas companhias tinham uma relação direta com as máscaras da *commedia dell’arte*, ou seja, designavam seus repertórios cômicos pelo termo “pantomimas e arlequinadas”, ao passo que, por exemplo, o cartaz do Circo Irmãos Carlo de 1887, conforme acervo do Centro de Memória do Circo (TAMAOKI, 2017), anunciava o espetáculo através do termo “mímica”, pois as atrações principais eram os animais e os números equestres. O capítulo III elucida as formas cômicas apresentadas nas feiras europeias e suas relações com outros repertórios. Abelardo Pinto (1897-1973), o Piolin, anunciava em um dos cartazes do seu circo o termo “reentré” para o seu repertório cômico.

---

2 Para esse estudo, evitarei a denominação “dramaturgia” para o conjunto de representações praticadas pelos palhaços, por entender que o termo parte de uma associação do repertório de picadeiros com as peças cômicas ligadas ao teatro. Desse modo, o termo para designar tal conjunto de representações mais plausível dentro das pesquisas realizadas até o momento é “repertório cômico”, visto que o conjunto de elementos híbridos realizados nos picadeiros deve ter uma terminologia muito mais ligada à própria história do circo do que do teatro, apesar de uma área influenciar a outra.

3 Silva (2003, p.41 e 2007, p. 58) em sua tese e, posteriormente, na publicação do livro, aponta que a família Chiarini é a primeira a se constituir como circo que se tem registro no Brasil, em 1834, a partir de um ato lavrado em nome de José Chiarini na Comarca de São João del Rey para apresentação no Theatrinho da Vila. Contudo, parece não se tratar do mesmo artista criador do Circo Chiarini, Giuseppe Chiarini, pois este nasceu segundo Cervelatti (1961) em Roma no ano de 1823, tendo falecido no Panamá, em 1897, filho de Gaetano Chiarini. Dominique Jando parece esclarecer o fato em um artigo na Circopedia “*It was not the first visit of a Chiarini to Buenos Aires: In 1829-1830, another Giuseppe Chiarini (related to our Giuseppe) came to present Arlequinades [...]*” apontando que os artistas que chegaram a Buenos Aires e depois provavelmente em São João del Rey são da mesma família, porém oriundos dos teatros das feiras de Paris. [http://www.circopedia.org/Giuseppe\\_Chiarini](http://www.circopedia.org/Giuseppe_Chiarini), acesso em 18 de janeiro de 2020. Neste caso, os registros sobre a companhia circense criada pelo italiano Giuseppe Chiarini em Havana, Cuba no ano de 1856, apontam para chegada da companhia no Brasil somente em 1869. Também foram consultados outros dois pesquisadores: dissertação de Mestrado de Daniel de Carvalho Lopes, disponível em [http://livrozilla.com/doc/1542469/circo-chiarini-mestrado\\_daniel-de-carvalho-lopes](http://livrozilla.com/doc/1542469/circo-chiarini-mestrado_daniel-de-carvalho-lopes), acesso dia 18 de janeiro de 2020, e a tese de Doutorado de José Carlos dos Santos Andrade, disponível em [https://www.academia.edu/16281282/Circo\\_Teatro\\_Arethuzza\\_Neves](https://www.academia.edu/16281282/Circo_Teatro_Arethuzza_Neves), acesso dia 18 de janeiro de 2020.

**PIOLIN**  
O MAIOR  
**PALHACU**  
De todos  
os  
tempos



**Grande Espetáculo do  
Colossal CIRCO SHOW  
PIOLIN**  
«O Palhaço dos Palhaços»  
em **MONUMENTAL «REENTRE'»**  
Com a participação:  
Mister Dalmas malabarista  
Internacional e «PARTINAIRE»  
**MIRIAN**  
**NAGÉ** o mágico ele-  
trizante das platéias.  
**TONY** o palhaço Barra Limpa  
das gargalhadas.  
**MISTER DRUMOND** humo-  
rista e apresentador.  
Ronaldo - Suely - Job - trio  
Os Beltas Internacional. Acro-  
batas exímios.  
Ainda **RAILDA** a trapezista  
apresen'a números sensacionais de  
**CONTORCIONISMO.**  
E mais a famosa  
**BANDINHA DO PIOLIN**  
PROGRAMA LIVRE

---

**Colossal PIOLIN**  
**Circo Show**

---

**MOGI DAS CRUZES**

5.a-feira, dia 13 de Julho, no Palco do  
**CINE URUPEMA** em duas sessões - **MATINE'E** às 3 HORAS da  
tarde e **VESPERAL** às 6 HORAS.

**UNICA OPORTUNIDADE**

Fonte: Fundo Secretaria da Cultura. Caixa CEMTP 191. Arquivo Público do Estado de São Paulo – Consulta realizada no dia 07/11/2018. Sem data, provavelmente na década de 1960.

Entre os séculos XIX e XX, as propagandas veiculadas nas grandes cidades “chamando para função” eram feitas através de cartazes espalhados pelas cidades ou publicadas nos jornais e tabuletas<sup>4</sup> afixados à frente do circo. Outrossim, era dessa forma que se anunciavam as atrações dos circos, que também incluíam as representações de cada palhaço. Já nas pequenas cidades a grande atração adotava uma forma cômica e pitoresca de anunciar os espetáculos: o palhaço sentado ao contrário em um burro, conforme aponta Duarte (2018), Seyssel (1997) e outros. Essa já era uma forma de demonstrar que o espetáculo seria engraçado logo mais à noite. Com o advento do rádio, as propagandas passaram a ser veiculadas também via radiofonia, mas neste caso não havia anúncios específicos do repertório dos palhaços. Para identificar o repertório cômico, conforme apontado em diversas pesquisas que se debruçaram nos cartazes dos circos, os programas (quando havia) vinham informados em tabuletas e anúncios de jornais, utilizando diferentes expressões para designá-los: “divertidas farças pelos palhaços” (DUARTE, 2018, p.162); “pantomima” (idem, p. 163); “palhaçadas” e “a maior bomba atômica de gargalhadas” (TAMAOKI, 2017, p. 55). Junior (2011, p.108) menciona que Benjamim de Oliveira já apresentava pantomimas no Circo Spinelli nos anos de 1901 a 1903 e que, “a partir de 1905, as pantomimas passam a compor boa parte dos espetáculos circenses apresentados em São Paulo, num novo movimento que prenuncia o advento do circo-teatro no final da década de 1910, inaugurado pelo mesmo Benjamim de Oliveira, no Rio de Janeiro.”

Pode-se afirmar que entre os séculos XIX e XX o repertório cômico no Brasil ainda se mesclava às grandes atrações circenses e sua divulgação nem sempre merecia o devido destaque; recebia, para tanto, uma série de termos afins, tais como: “arlequinadas<sup>5</sup>”, “mímicas<sup>6</sup>”, “pantomimas<sup>7</sup>”; “farsas<sup>8</sup>”, “cenas engraçadas”, por vezes os anúncios mencionavam apenas frases como “divertidos palhaços” ou, ainda, “venha rir”. Com o advento do circo-teatro, o repertório dos palhaços foi revestido de maior destaque, uma vez que ele se desdobrou em farsas, comédias e esquetes. Destaque, por exemplo, para os palhaços Picolino (Nerino Avanzi), que ocupava a segunda parte do espetáculo do Circo Nerino, e Piolin, que também ocupava a segunda parte do programa

---

4 Tabuleta: cartazes colocados em painéis de madeira que ficavam à frente dos circos. Na sua maioria eram pintados ou escritos com caligrafia desenhada pelos próprios circenses.

5 Arlequinadas – termo genérico para toda e qualquer forma de encenação que relembresse as peripécias de Arlequim – personagem da máscara na *commedia dell’arte* a ser abordada no capítulo III.

6 Mímica – De acordo com o verbete explicitado por Patrice Pavis, se refere muito à expressão facial do cômico. Ver: Pavis, 1996, pag. 242 a 244.

7 Pantomimas – Tipo de encenação que mistura texto e gesto com o sentido de imitar. A pantomima passou por várias fases até chegar ao século XIX sob a característica de imitação através de gestos sem no entanto utilizar palavras. A pantomima será abordada de forma mais aprofundada no capítulo III, na seção referente às feiras. Ver: Pavis, 1996, p. 274.

8 Farsa – tipo de encenação muito antiga, mas que se populariza na Europa durante a Idade Média. Segundo Pavis, “Na origem realmente intercalavam-se nos mistérios medievais momentos de relaxamento e de riso: a farsa era concebida como aquilo que apimenta e completa o alimento cultural e sério da alta literatura.” (196, p. 164). Para o autor, a farsa é considerada um gênero “saco de viagem”, ou seja, deveria constar sempre no repertório de qualquer trupe. Para Bertold (2010), a farsa tinha sua origem cômica no espírito gaulês do riso grosseiro.

no Circo Alcebiades. Para Rémy (2016, p. 18), “graças àqueles mímicos que entram no circo (Chiarini, Montéro, Vallier), um repertório é criado”. As influências europeias, especialmente os *clowns* ingleses, mímicos franceses e os *pagliacci* italianos assumem um papel relevante nos repertórios cômicos dos circos que se instalam no Brasil, daí a terminologia do repertório também variar de acordo com os diversos intercâmbios e excursões realizados pelos circos e companhias mundo afora.

Conforme observado no cartaz do palhaço Piolin (Ilustração II), o termo “reentré”, derivado da palavra francesa *réentrée*, que significa “reentrada”, passa a ser utilizado no Brasil muito provavelmente no início do século XX. A despeito da divisão em termos de estudo do repertório dos palhaços entre “Entradas e Reprises”, nos parece que, ao assumir a palavra “reentré” na divulgação do seu repertório, Piolin mesclava os dois termos, uma vez que “reentrada” seria uma reapresentação de alguma “entrada” realizada por ele mesmo ou por outros palhaços e, conseqüentemente, também uma *reprise*, palavra francesa que significa “recuperação” que no Brasil se torna uma reapresentação de algo. Assim como estes termos, outros foram adotados do francês para designar as atividades do circo, tais como: *matinée* – a princípio o espetáculo do circo voltado ao público infantil e realizado pelas manhãs, sendo posteriormente designado como espetáculo infantil independentemente do horário; Tony de *Soirée* – literalmente “palhaço da noite”, sendo conhecido como um palhaço “excêntrico” (JUNIOR, 2011), mas ao longo dos tempos, o “Tony” será designado nos circos brasileiros como um palhaço atrapalhado que realiza *virtuosis*<sup>9</sup>; *tournee* – para designar as “excursões” dos circos pelo Brasil e pelo mundo, não obstante o termo foi “aportuguesado” para “turnê”. Essas e outras palavras incorporadas ao repertório circense irão demonstrar o hibridismo e a universalidade do circo, sobretudo a partir do século XX.

Reprise, de acordo com o dicionário Rideel (2005, p. 125), se refere à “continuação, retomada; nova apresentação”. Na Enciclopédia (MAVRUDIS, 2016, p.344) o termo já está associado ao circo:

São esquetes de curta duração que a exemplo das paródias dos números circenses nos primórdios dos circos equestres, imitam de forma grotesca os números e os artistas do circo; números dos palhaços de circo que de forma tradicional, repetem-se a cada dia no espetáculo.

Sob esta perspectiva, podemos então concluir que a reprise diz respeito a uma atração reproduzida ou reapresentada no caso dos espetáculos. Assim, as apresentações dos palhaços devem tratar, quando se referem à reprise, de reapresentar algo que em algum momento foi apresentado. Levy (1991) atribui ao palhaço equestre Billy Saunders<sup>10</sup> a criação do termo “reprises” para designar uma intervenção nas pausas entre um

9 *Virtuosis* – execução de qualquer atividade acrobática, musical, de mágicas, que a princípio parece ser desajeitado, mas que depois demonstra ser um ato revestido de habilidade.

10 Billy Saunders – não há informações, nas fontes pesquisadas, sobre datas de nascimento e morte ou mesmo o local de nascimento do artista. Rémy menciona sua atuação no circo do Astley em Paris em 1782 (2002, p. 16-17).

número e outro, considerado por ele como “o tempo morto”. Para Rémy (2016), durante essas intervenções, Billy Saunders ainda inseriu um jargão que ficou muito conhecido em suas apresentações no *Amphithéâtre d’Astley*: “*Avez-vous vu?*”<sup>11</sup>. Segundo Levy, a frase completa seria “*Voulez-vous jouer avec moi?*”<sup>12</sup>. A partir da nota dos tradutores Caco Mattos e Carolina Gonzales, é possível depreender que o jargão de Saunders fez muito sucesso pois, ao repetir a frase enquanto realizava suas acrobacias, a pronúncia se restringia as vogais A-E-O-U e, dessa forma, a sonoridade das palavras se tornavam engraçadas pelo tom fanhoso (RÉMY, 2016, p. 14). De acordo com Levy, entre 1820-1850 as acrobacias cômicas fizeram muito sucesso nos anfiteatros parisienses, com destaque para Jean-Batiste Auriol (1806-1881). As reprises passam a ser uma forma de imitação dos números acrobáticos de modo atrapalhado ou às avessas. Bolognesi (2003, p. 106) assim define o conceito de reprise:

As reprises são predominantemente mudas e se reportam ao universo do circo. Nas entradas o diálogo tem um lugar de destaque e os temas tratados não se restringem à paródia do espetáculo. De um modo geral, as reprises são mais curtas, se comparadas as entradas. Mas, como se verá, há temas parodiados do circo que recebem um tratamento dialógico, como há entradas essencialmente gestuais. Assim, sendo a presença do diálogo não constitui uma base sólida para divisão. Por isso, preferiu-se uma segmentação geral a partir dos temas internos e externos ao universo do circo.

Bolognesi (2003) assevera ainda, a partir de suas pesquisas nos circos brasileiros, que é muito tênue a diferença entre as entradas e reprises para classificar o repertório dos palhaços, visto que, de acordo com o público e o espetáculo, podem pegar um mesmo tema e aplicá-lo da forma que melhor lhes convier, uma vez que possuem o domínio total do seu próprio repertório. Ainda segundo o autor, as “entradas” possuem uma estrutura mais fixa, enquanto as “reprises” são mais suscetíveis ao improviso. De modo que a mesma palhaçada pode ser encenada como “entrada” por um palhaço e “reprise” por outro.

Tanto as reprises quanto as entradas não são transmitidas de forma escrita, e sim através da oralidade, conforme apontamos desde o início do capítulo. Portanto, uma possível forma de identificar esse repertório seja através dos modos de divulgação dos espetáculos circenses, nos casos em que ele é anunciado. Os cartazes constituem um vasto campo de pesquisa, principalmente quando os palhaços predominam na segunda parte do espetáculo. Contudo, a oralidade na transmissão do repertório dos palhaços também se reproduz na oralidade da transmissão da análise de sua comicidade por parte do público. Não há, para os

---

11 Tradução nossa: “Você viu?”

12 O correto seria “*Voulez vous jouer avec moi?*”, mas na publicação de Levy (1991, p. 13) consta “*moi?*”, cuja tradução nossa seria: “Você gostaria de jogar comigo?” no sentido de brincar.

circos, uma crítica nos jornais elaborada por especialistas, e sim uma crítica feita pelo próprio público que afirma se os palhaços são engraçados ou não. Esse fenômeno por si só diz muito a respeito do repertório dos palhaços, sua aplicação e funcionalidade. Trata-se, antes, de uma operação instantânea: o público, uma vez fora do circo, comenta se os palhaços são bons ou não. No dia seguinte é possível conferir a repercussão da crítica ao repertório dos palhaços de acordo com o público que retorna ou não a mais uma sessão circense. Nos estudos sobre as casas de espetáculos teatrais, a mediação do público é amiúde feita mediante opiniões registradas por escrito, já em relação aos circos, poucos aderem a essa mediação por escrito, principalmente no que diz respeito ao repertório dos palhaços. Por isso, tanto os palhaços transmitem o seu repertório oralmente quanto seu público os crítica também de forma oral, com efeitos imediatos. Esta constatação é possível a partir das observações sobre a atuação de alguns palhaços hoje, ao passo que, se considerarmos os palhaços atuantes entre os séculos XIX e XX no Brasil, podemos nos basear, para tanto, somente nas fotos, matérias de jornais ou relatos sobre sua atuação.

**Fotografia 2** – Foto frontal do Circo Piolin



**Fonte:** Fundo Secretaria da Cultura. Caixa CEMTP 191. Arquivo Público do Estado de São Paulo – Consulta realizada no dia 07/11/2018. S/ Data.

A escrita do repertório dos palhaços acontece, segundo Sousa Junior (2015), a partir de uma obrigatoriedade imposta por regimes ditatoriais, a exemplo dos escritos de Piolin que constam no acervo Miroel Silveira, no Arquivo Público do Estado de São Paulo, ou registros dos artistas das feiras parisienses (século XVIII) constantes na Biblioteca Nacional da França (BNF). No primeiro caso, trata-se da censura praticada no Brasil nas décadas de 1930 e 1940 durante a ditadura de Getúlio Vargas (19/04/1882 a 24/08/1954); o segundo caso diz respeito à censura aos artistas cômicos das feiras francesas, muitos deles oriundos dos cômicos italianos e em conflito com os artistas subsidiados pelo rei em meados dos séculos XVII e XVIII. Em ambos os casos há o registro escrito de parte do repertório dos palhaços motivado pela censura. Não podemos nos basear tão somente nesse fato histórico para contar com registros escritos, uma vez que há outras formas de identificação dos repertórios através de relatos, entrevistas e demais documentos.

## 2.2 A Estrutura dos Circos e o Repertório Cômico

*O circo – sendo um acampamento – transforma, por um período de tempo, uma área vazia em um acontecimento de lazer e diversão pública.*  
João Baptista Novelli Júnior

Em qualquer representação artística, o espaço físico selecionado para tal exerce grande impacto sobre a forma da representação cênica e no modo de recepção do público. Os primeiros teatros europeus, já imbuídos da forma ocidental do fazer teatral, cujas ruínas e escombros sobrevivem na Grécia ou na Itália, tinham como foco cênico, a princípio, uma representação em honra aos deuses, daí as arquibancadas circulares ou semicirculares emulando uma proximidade aos templos de deuses e deusas. A representação em um espaço circular privilegiaria aquilo que outrora era encenado nos cortejos pelas ruas e praças. Por isso, toda forma de representação deveria ser grandiosa para que a última pessoa do público pudesse ver e entender o que ocorria no centro da arena. Talvez por conta da estrutura circular da arena observada nos antigos teatros gregos e, posteriormente, nas semiarenas romanas, associa-se as tendas circenses aos anfiteatros onde se travava o combate entre homens e animais. Essa associação também se deve ao fato de que, nos primórdios do circo moderno, aproveitava-se as estruturas dos anfiteatros já existentes na segunda metade do século XVIII para criar uma estrutura circular ou oval na qual fosse possível realizar acrobacias e proezas no dorso dos cavalos – em mais uma associação entre homem e animal. De todo modo, as arenas e lonas circenses foram projetadas para abrigar uma forma espetacular, capaz

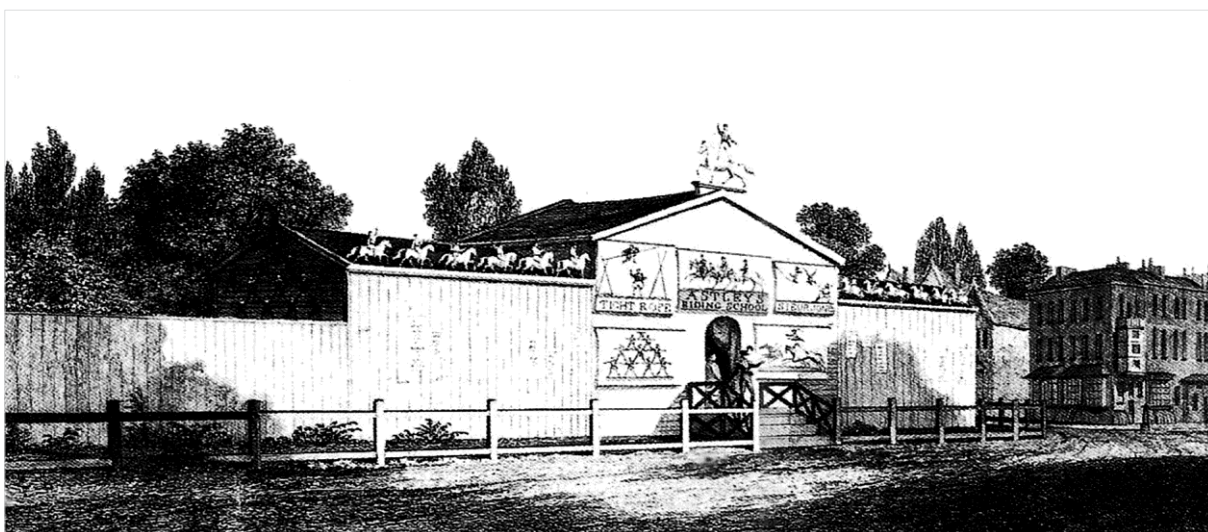
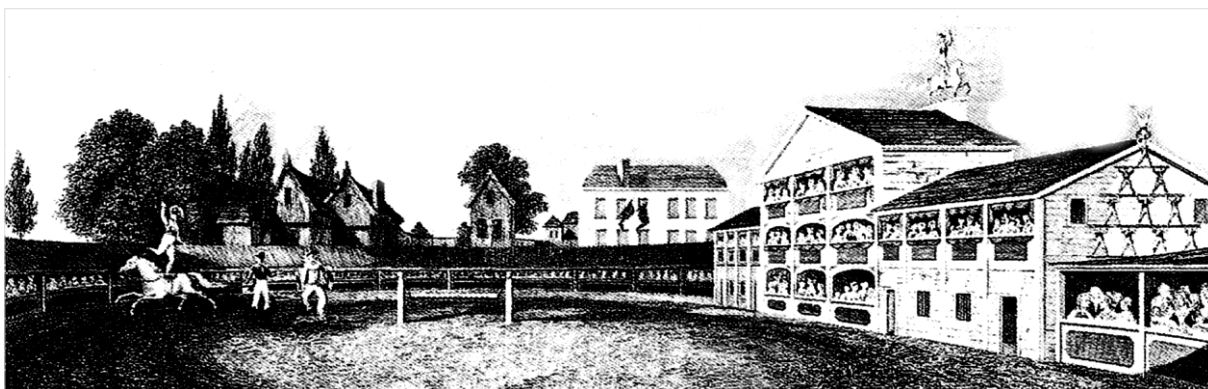


de oferecer conforto e estrutura técnica, de modo que público pudesse apreciar o que ocorria no centro das arenas ou semiarenas. As estruturas frontais dos teatros existentes na Europa (Inglaterra, França, Itália, Alemanha, para citar alguns países) foram adaptadas pelos artistas para comportar o espetáculo circense, dando origem aos pavilhões com uma estrutura de arquibancadas e semiarenas e um picadeiro ao centro destinado aos volteios dos cavalos. A adequação de uma estrutura que abrigue o espetáculo circense se conforma ao longo de aproximadamente três séculos de acordo com o modo de vida das pessoas envolvidas, sejam artistas ou públicos, visto que eles também se moldam e se adequam ao fazer artístico buscando a praticidade e a organicidade dos espetáculos. A estrutura do *Cirque Olympique*, conduzida inicialmente pelo italiano Antonio Franconi (1737 – Itália

/ 1836 – França) é um grande exemplo da transformação e da evolução dos anfiteatros europeus para comportar o espetáculo circense, funcionando entre 1793 até meados de 1840 (mesmo sob incêndios e mudanças de endereço), quando o prédio passou a abrigar espetáculos teatrais e óperas (DUPAVILLON, 2001). É importante entender o impacto gerado pela estrutura física na forma de encenação dos palhaços, pois todo o seu repertório pode variar a depender das necessidades em cena. Dito isso, um palhaço pode ter uma postura diferente e rerepresentar de distintas formas uma mesma entrada ou reprise segundo o local de encenação, ou seja, a rua, o teatro ou o circo. Também a distância adotada em relação ao público pode revelar outras necessidades, bem como a composição da plateia (infantil, adulta, idosa, adolescente). De modo que é possível perceber o quanto a estrutura física dos circos foi alterada ao longo de quase três séculos, tal como a atuação dos palhaços, exigindo, conseqüentemente, que o repertório fosse por vezes mais ou menos dinâmico; mais ou menos dialogado de acordo com as circunstâncias.

John Philip Astley (1742 - Reino Unido / 1814 - França), militar inglês que se tornou empresário do entretenimento a partir da criação de uma escola equestre no ano de 1768 (DUPAVILLON, 2001) – inicialmente chamada de “Carrossel”, mais tarde conhecida na França e na Alemanha como *Manège Anglais* (carrossel Inglês) – é considerado o “pai do circo moderno”, porém já se encenavam espetáculos com animais em outros tipos de construções anteriores a Astley, a exemplo das atrações com bois nos *corrales* da Espanha (DUPAVILLON, 2001), ou mesmo do *manège d’hiver* (carrossel de inverno) com cavalos puro sangue espanhol realizado no palácio Hofburg em Viena, Áustria, entre 1729 a 1735 (DUPAVILLON, 2001, p. 18). De acordo com as imagens dispostas a seguir, referentes à uma representação em desenho do anfiteatro construído por Astley, em Londres, no ano de 1777, pode-se perceber a estrutura oval criada especificamente para abrigar os volteios dos cavalos – que eram a grande paixão da nobreza inglesa à época – bem como os acrobatas no dorso do cavalo realizando proezas durante a exibição.

Imagem 1 – Anfiteatro criado por Astley



Fonte: Anfiteatro de Astley, 1777, *Harvard Theatre Collection*. DUPAVILLON, 2001, p. 53<sup>13</sup>.

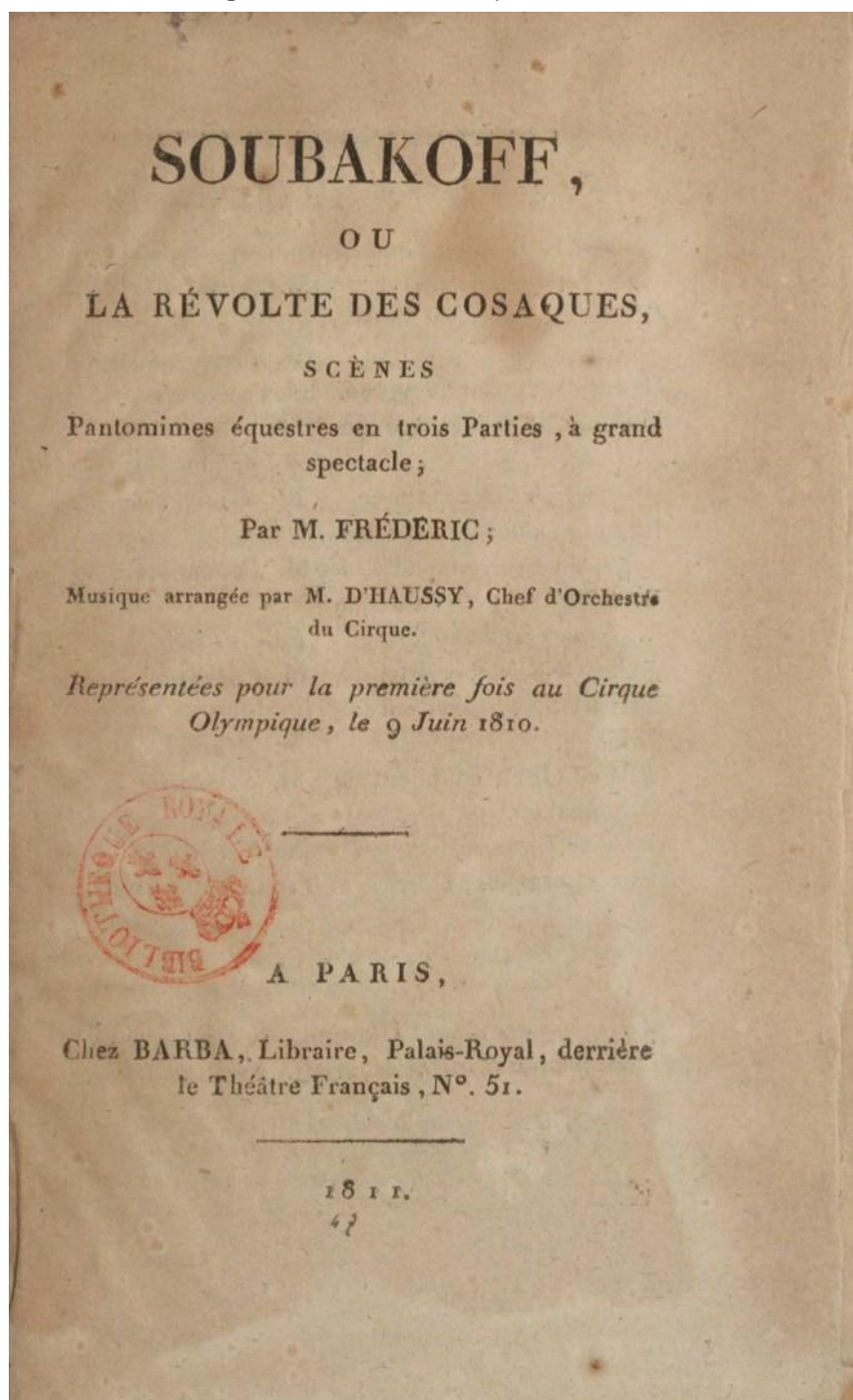
A princípio, as escolas de equitação ensinavam a arte e realizavam apresentações públicas à nobreza inglesa, austríaca e francesa. O público ficava ao redor e em galerias de honra. As acrobacias no dorso dos cavalos foram se tornando um atrativo a um público cada vez mais frequente nessas escolas/carrosséis. Charles Hughes (1744/1797), membro da trupe de Astley, cria por volta de 1795 o *Royal Circus*, como um concorrente do *Astley's Amphitheatre*, em Londres; Hughes é quem primeiro utiliza o termo “circo” para o espetáculo que ocorria com cavalos e pantomimas em seu *Royal Circus*. Astley e Hughes criaram uma escola equestre e dessa escola saíam os acrobatas que compunham o elenco do seu anfiteatro (DUPAVILLON, 2001).

Mas é em parceria com Antonio Franconi que o espetáculo de Astley passa a introduzir novas atrações. Para tornar os números equestres mais interessantes, foram inseridos artistas cômicos entre uma acrobacia e outra, amiúde parodiando a destreza do acrobata. A inserção dos artistas cômicos no espetáculo se concretiza

13 Dupavillon (2001, p. 53 e 341) explica que as imagens se referem a duas aquarelas feitas por William Capon em 1777, na coleção original há explicações escritas à mão por Capon. William Capon (1757-1827) foi um retratista de origem norueguesa e se tornou célebre por pintar e decorar alguns teatros em Londres, sendo conhecido como “desenhista arquitetônico”.

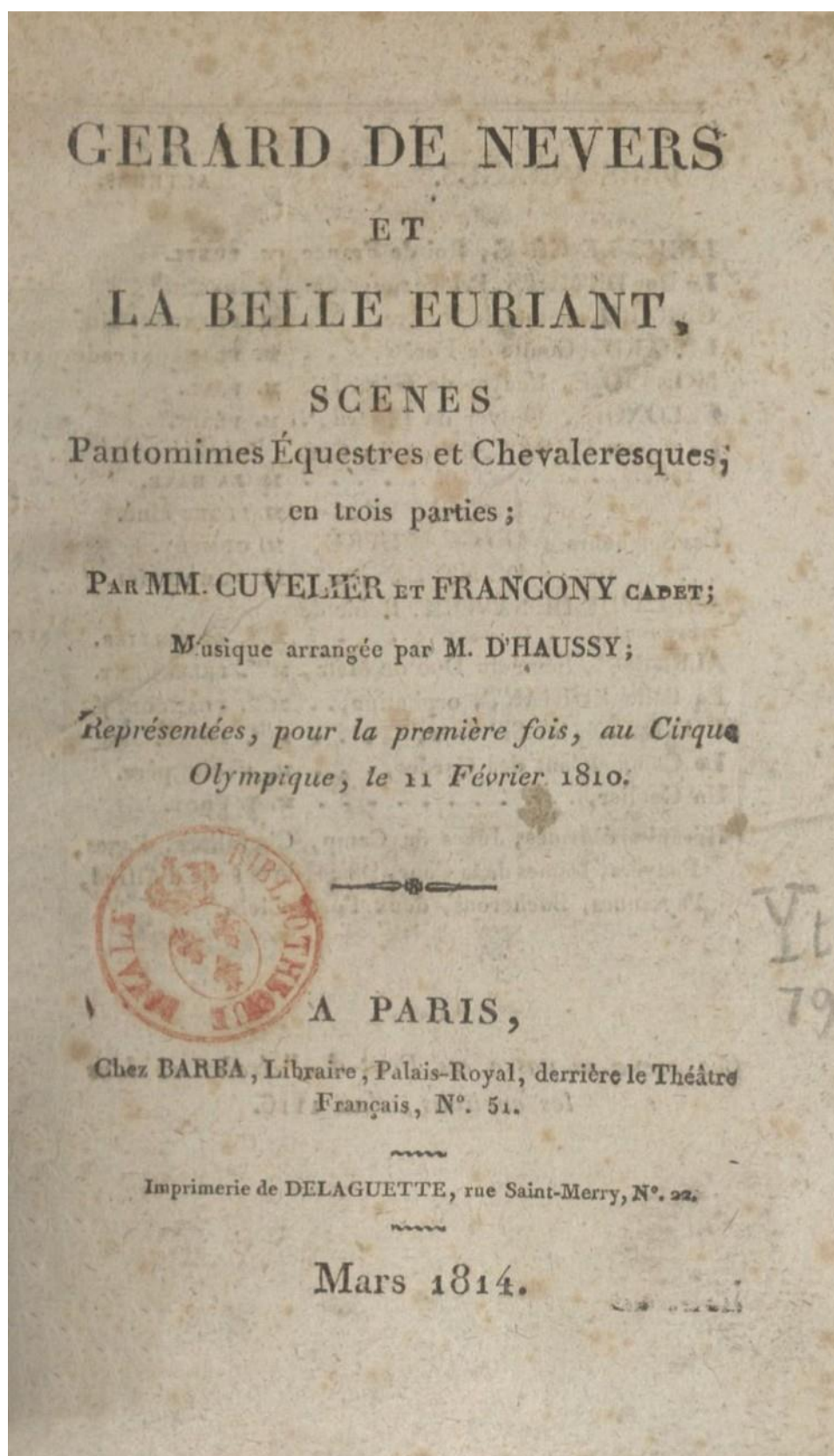
através da parceria entre Astley e Franconi que, por sua vez, resulta na criação de uma “filial” na França. Contudo, é no *Cirque Olympique* de Franconi que temos os registros das primeiras *pantomimas equestres* que fizeram sucesso entre o público. A partir de 1789, nos primórdios da Revolução Francesa, as pantomimas equestres passam a ser realizadas em praças públicas na França com a representação de grandes batalhas.

**Imagem 2** – Pantomima Equestre Soubakoff



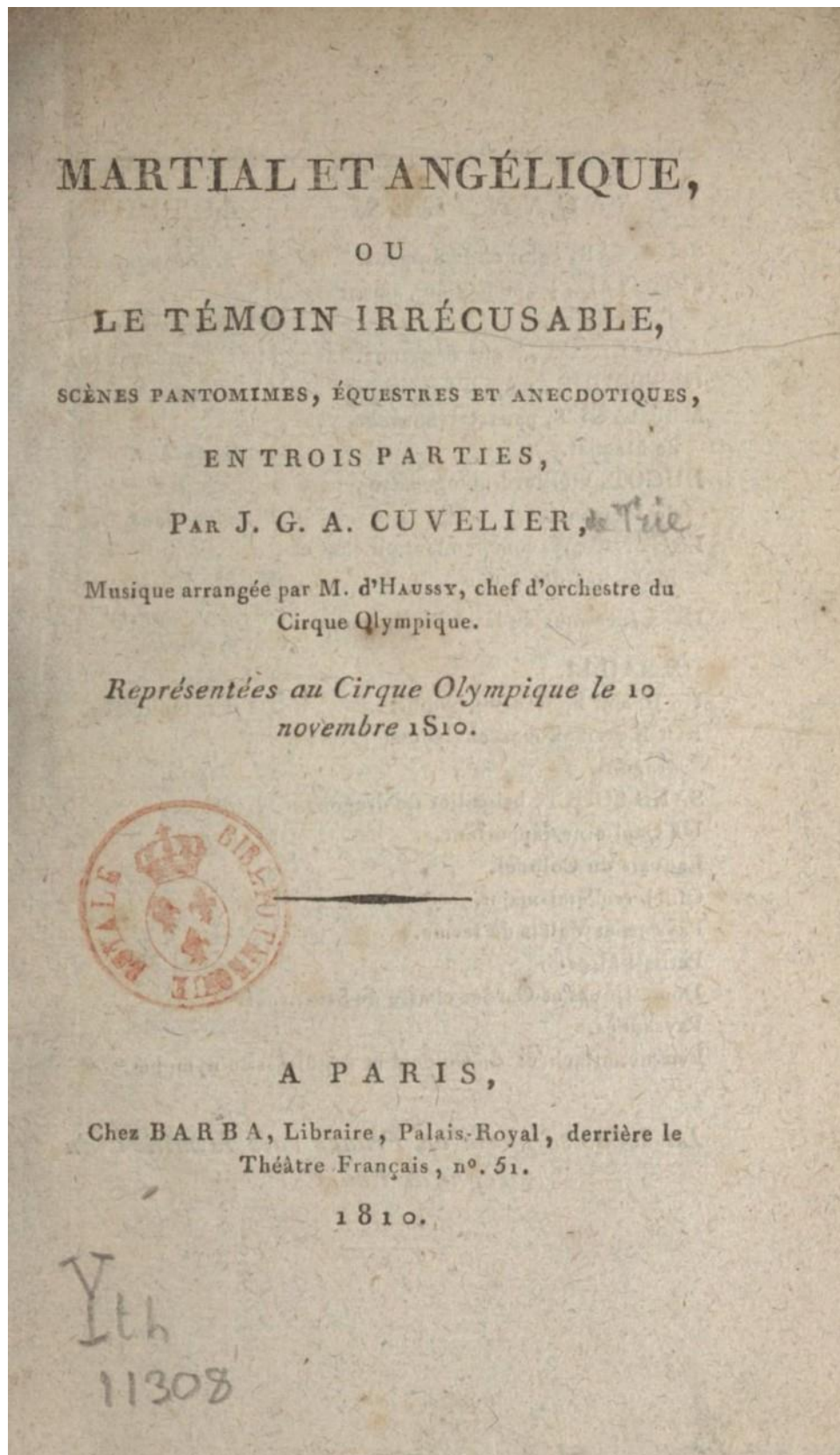
**Fonte:** Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Dupetit-Méré, Frédéric (1785-1827). Soubakoff, ou la Révolte des Cosaques, scènes pantomimes équestres en 3 parties, à grand spectacle, par M. Frédéric, musique arrangée par M. d'Haussy... [Paris, Cirque olympique, 9 juin 1810.]. 1811.

Imagem 3 – Pantomima Equestre



**Fonte:** Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Cuvelier, Jean-Guillaume-Antoine (1766-1824). Auteur du texte. Gérard de Nevers et la belle Euriant, scènes pantomimes équestres et chevaleresques en trois parties ; par MM. Cuvelier et Franconi cadet ; musique arrangée par M. d'Haussey.... 1814.

Imagem 4 - Pantomima Equestre *Martial et Angélique*



**Fonte:** Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Cuvelier, Jean-Guillaume-Antoine (1766-1824). Auteur du texte. *Martial et Angélique, ou Le témoin irrécusable*, scènes pantomimes, équestres et anecdotiques, en trois parties, par J.-G.-A. Cuvelier, musique arrangée par M. d'Haussey. 1810.

Paulatinamente, as pantomimas vão adquirindo características cômicas e, o que antes era apenas um interlúdio entre uma cena e outra, passa a configurar um número à parte. Elas se tornam rápidas, ligeiras, dinâmicas, acrobáticas e, inicialmente, não admitiam nenhum diálogo, pois a comicidade residia justamente nas trapalhadas do palhaço em fugir ou saltar por cima dos cavalos.

De acordo com Dupavillon (2001), pouco a pouco a estrutura da pista equestre foi diminuindo e o anfiteatro foi se adequando para abrigar números variados, dentre eles as pantomimas dos palhaços. Em poucas décadas, Inglaterra, França, Alemanha e Itália, entre outros países da Europa, já possuíam anfiteatros e pavilhões que abrigavam espetáculos circenses.

As apresentações equestres associadas à comicidade dos palhaços acabaram por gerar alguns conflitos com outras modalidades de espetáculos. Por conseguinte, em 1926, a França passa a regular as escolas equestres. Essa forma de espetáculo era conhecida como *Teatro Hípico* ou Teatro de Cavalos e, no Brasil, recebeu a carinhosa denominação de *Circo de Cavalinhos*.

Certains cirques s'appellent *théâtre hippiques*, peut-être pour rassurer le ministre de l'intérieur, charge de contrôler si des exercices equestre figurent bien dans les programmes. Les lettres, remontrances et arrêtés adressés aux Franconi doivent apaiser les directeurs de théâtre, notamment en province, rendus furieux par la concurrence des pantomimes. (DUPAVILLON, 2001, p. 19)<sup>14</sup>

Para Dupavillon (2001), o circo moderno concentra algumas estruturas já utilizadas pelos teatros, sejam o *corral*<sup>15</sup> espanhol, a estrutura elisabetana<sup>16</sup> de anfiteatro ou as arenas greco-romanas. Além de mero espaço físico, o circo se tornará um espaço simbolicamente variado, abrigando artistas de diferentes nacionalidades para criar um tipo de entretenimento que ficará conhecido como *variété*. As variedades, como eram chamados os diversos números acrobáticos, exóticos e cômicos, não eram uma exclusividade do circo criado por Astley, visto que os artistas há muitos séculos já apresentavam esses números nas ruas, praças e feiras. A inovação de Astley consistiu em reunir os artistas em seu anfiteatro, pagando, para tanto, um salário, algo até então obtido pelo famoso “passar o chapéu” (BENÍCIO, 2018).

14 Tradução nossa: “Alguns circos são chamados de Teatro Hípico, talvez para tranquilizar o Ministro do Interior, responsável por verificar se os exercícios equestres estavam incluídos no programa. Os decretos, cartas e advertências endereçadas aos Franconi serviam para arrefecer os ânimos dos diretores de teatro, especialmente nas províncias, furiosos com a competição das pantomimas.”

15 Tipo de teatro muito difundido na Espanha medieval que abrigava a encenação de autos, peças teatrais diversas e mesmo confrontos com touros. Literalmente era um “corredor”, rodeado de galerias onde o público se acomodava.

16 Teatro ao estilo elisabetano se refere a uma estrutura teatral criada no período do reinado da rainha Elisabeth I (1553 a 1603) da Inglaterra. Esse tipo de estrutura acabou associado ao seu reinado, pois a rainha era uma grande financiadora das artes dramáticas, em especial das obras de William Shakespeare (1564 a 1616). O *The Globe* é um exemplo desse teatro, cujas estruturas comportam festivais até hoje. Consistia em um espaço circular com um tablado ou palco ao fundo, rodeado de galerias, onde normalmente os nobres ficavam nas partes superiores e os vassallos nas porções centrais e inferiores. Algumas dependências funcionavam como tabernas e, enquanto as pessoas riam e se divertiam, era possível ver um espetáculo.

Os primeiros circos construídos na Europa (Inglaterra, França, Alemanha, Itália, entre outros) possuíam arquiteturas fixas, e suas dimensões privilegiavam as apresentações equestres, podendo ter uma cobertura ou não. No fim do século XIX já havia uma discussão, e inclusive experimentações, de uma estrutura com três pistas de apresentações. Contudo, essa ideia tomará de fato uma forma e irá se consagrar com um circo criado a partir da parceria de dois empresários do entretenimento norte-americano, Phineas Taylor Barnum e James Anthony Bailey, resultando no *Barnum & Bailey Circus*. Também se atribui a este circo a difusão de uma estrutura circense montável e desmontável, que no século XX ficará amplamente conhecida como “circo americano”. Dupavillon (2001) explica que a tenda ou lona, como é chamada essa estrutura do circo, se torna mais viável nos EUA devido às longas viagens pelo país, realizadas principalmente por linhas férreas. Essa transitoriedade do espetáculo, leva também a transitoriedade da moradia, agregando à lona central pequenas lonas destinadas à moradia.

**Imagem 5** - Barnum & Bailey Circus



**Fonte:** Etterbach-Bruxelles, Barnum & Bailey Circus, Mc Caddon Collection, Theatre Collection, Princeton University Library. Dupavillon, 2001, p. 228.

As características do circo enquanto estrutura nômade, com famílias inteiras nascidas “sob a lona”, passam a vigorar a partir dessa proposição do modelo americano de circo.

Os palhaços passam a transitar entre os anfiteatros, pavilhões, teatros, salas de espetáculos e, no início do século XX, também no cinema. Em 1928, por exemplo, Charles Chaplin (Inglaterra - 1889/ Suíça - 1977) leva às telas projetadas o filme mudo “O Circo”, onde é possível ver a cena em que ele faz uma audição com os palhaços, numa reprise da “Maçã”<sup>17</sup>. Como público, atualmente estamos habituados

<sup>17</sup> Existem algumas versões para esta reprise: “A Vela” (BOLOGNESI, 2003, p. 273); “A Vela e o Fósforo”, registrada no ano de 1900, provavelmente no circo Medrano (RÉMY, 2016, p. 33); “Homem

às diversas formas de entretenimento, para nós é natural entender esse trânsito do palhaço e acreditar que seu repertório é sempre improvisado. Contudo, ao longo das modificações e do trânsito em diversos espaços diferentes, o palhaço se viu obrigado a fazer adequações em seu repertório cômico. Deste modo, a diminuição do espaço físico nos anfiteatros europeus proporcionou aos palhaços a inserção de diálogos em suas proezas corporais. Devido à agilidade cômica e à própria genealogia dos palhaços que passaram a se apresentar nos circos como uma novidade que rapidamente virou febre em toda a Europa, Ásia e, posteriormente, na América, as encenações dos palhaços eram conhecidas como Pantomimas (como já dito anteriormente, associadas aos números equestres), Arlequinadas ou mesmo Entremezes<sup>18</sup>, quando se tratava de uma intervenção entre um número e outro. É assim que os artistas de variedades se estabelecem a partir do século XIX no Brasil, apresentando um repertório que também passa a se adequar aos espaços físicos e às condições sociais do país.

A princípio, as denominações mais difundidas no Brasil para esta modalidade de espetáculo eram o circo pavilhão, o circo equestre, os hipódromos e o circo tourada, posteriormente, teremos no século XX o advento do circo-teatro e do circo-cinema (ARAÚJO, 1981). Estas últimas denominações guardam uma relação muito estreita com um Brasil ainda demasiadamente agrícola e carente de salas de espetáculos, principalmente nas cidades situadas no interior dos estados brasileiros.

A divisão dos circos se dá por classe social, conforme apontado pelo professor Alessandro Serena, da Universidade de Milão, à ocasião do Seminário Internacional de Circo realizado em Salvador em 2019, e não por dimensão (estrutura física), tal como fora proposto pela pesquisa de número 10 do IDART (Departamento de Informação e Documentação Artística) conduzida por Vargas (1981), mais tarde reformulada por Benício (2018), isso nos conduz a uma associação ao nível de pobreza ou riqueza das estruturas físicas de cada circo e à forma de conduzir seus espetáculos para atender a determinadas classes sociais. Deste modo, de acordo com cada país, os circos mais ricos atendem a uma classe social dos mais ricos, assim como os circos mais pobres atendem a uma parcela social economicamente mais pobre. O repertório do palhaço também se estrutura de acordo com estas classes sociais, não sendo permitido, por exemplo, os exageros nos palavrões e palavras de baixo calão nos circos que atendem aos extratos sociais mais ricos, assim como não adiantaria, tampouco resultaria em riso, o palhaço que tem em seu repertório palavras extremamente rebuscadas nos circos que atendem as camadas mais pobres. Cada extremo da pirâmide apresenta suas peculiaridades; a modo de exemplo, os circos

---

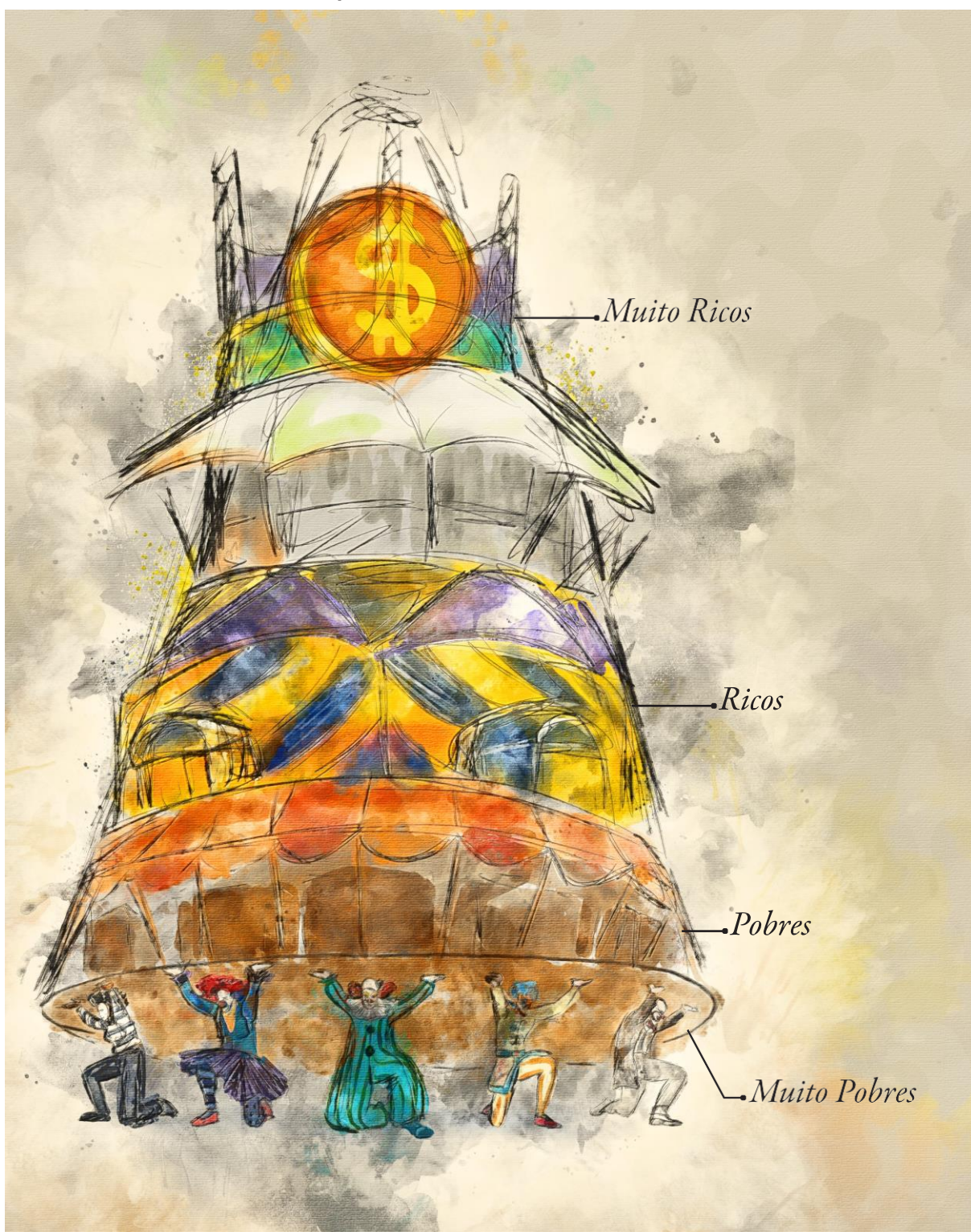
de Coragem” (Apêndice I)

<sup>18</sup> Entremez – termo espanhol para intermédio e que acabou se convertendo em um gênero cômico. O Dicionário de Teatro oferece seguinte descrição: “Peça curta cômica, no decorrer de uma festa ou entre os atos de uma tragédia ou de uma comédia, onde se representam as personagens do povo” (PAVIS, 2008, p. 129).



mais abastados não necessariamente se apresentam embaixo da grande lona: no topo da pirâmide, companhias como *Cirque du Soleil*, Circo da China e Circo da Rússia possuem recursos suficientes para realizar seus espetáculos em grandes ginásios ou teatros, ao passo que no outro extremo da pirâmide as trupes se apresentam em ruas, feiras, sinaleiras ou praças, uma vez que não possuem recursos suficientes para adquirirem uma lona.

**Esquema 1 – Pirâmide Social Circense**



Fonte: Desenho idealizado por Alda Souza e criado por Murilo Thaveira, 2021.

O impacto da estrutura física na atuação do palhaço é percebido na composição da sua maquiagem, seu figurino, seus adereços e inclusive na forma de dialogar junto ao seu público. Dentro do repertório dos palhaços, remetendo-se, por exemplo a uma entrada muito conhecida, “Abelha, Abelhinha”<sup>19</sup>, é possível adaptá-la à rua – abrindo uma roda e realizando a encenação no centro, numa interação olho-no-olho do público, jogando água em todos, chamando efetivamente o público para dentro da roda, entre outras características próprias à linguagem da rua; outrossim, é possível realizá-la em um palco tipo italiano, com atuação frontal, utilizando as cortinas para as entradas e saídas de cena e as laterais do palco para os “apartes”<sup>20</sup> da encenação; esta configuração enseja uma triangulação visual entre palhaço-público-palhaço, de modo a incluir o público no palco, mesmo que a distância; é possível, ainda, encená-la no picadeiro do circo entre um número e outro do programa, com grande agilidade nos diálogos, pois não se trata de espetáculo solo. A interação com o público, portanto, se estabelece em formato de semiarena, em uma distância que se configura entre as distâncias do palco e da rua, utilizando a triangulação e enfatizando o “desfecho” apoteótico da cena (nos circos, um dos recursos utilizados pelos palhaços para designar o desfecho apoteótico é o recurso sonoro<sup>21</sup>).

Muito embora o impacto na encenação e no modo de recepção do público varie de acordo com as peculiaridades dos espaços físicos, os palhaços mantêm a triangulação e o improviso como um recurso comum em qualquer espaço físico. A triangulação consiste na visualização entre o público, o palhaço e quem mais estiver em cena, seja uma ou mais pessoas, de modo a incluir o público nas piadas e no enredo da palhaçada que está sendo encenada ou “levada”, como dizem no meio circense. É a partir da triangulação que ocorre a aproximação do público com a reprise do palhaço, nesse momento, estabelece-se uma empatia com o que está sendo “levado” e o público se torna cúmplice do jogo realizado, independentemente do espaço físico. O improviso, por sua vez, contribui para que o jogo se torne tão verossímil quanto o próprio entendimento do quão absurdo ele é, pois transformar água em mel<sup>22</sup> só é possível no universo criado

---

19 “Abelha, Abelhinha” é descrita por Bolognesi (2003, p. 234) e por Rémy (2016, p. 149) como “O Mel”. Em entrevista, o ator Marcelo Castro, do grupo La Mínima, cita “Abelha, Abelhinha” como uma reprise, o que reforça a tese de que tudo depende do modo como ela pode ser levada à cena. Ver Apêndice B.

20 O termo “aparte” é muito usado no teatro, porém os palhaços amiúde usam e “abusam” do recurso junto ao seu público. Trata-se do momento em que o palhaço se dirige ao público e revela algo que o outro não pode saber ou o momento em que ele fala em voz alta consigo mesmo (mas a fala é direcionada para que o público ouça). Ver também Pavis (2008, p. 21).

21 Galope – Estilo musical com base em uma “dança rápida originária da Europa central, em compasso binário, cujo ritmo evoca o galope de um cavalo; figura pontuada seguida da figura que vale metade daquela.” Consultado em 01/07/2021 no site: Dicionário de Termos Musicais (eadmusic.net)

22 “Abelha, Abelhinha” é um exemplo de representação dos palhaços que percorre o mundo já há mais de um século. O primeiro registro que se tem documentado é o dos palhaços Dario, Bario e mestre de pista Loyal do circo Medrano em meados de 1920, conforme Rémy (2016). É citada também por Levy (1991, p. 156) e Bouissac (2015, p. 125-126) tece uma análise sobre essa farsa que é “boa demais para ser verdadeira” no universo dos palhaços.

pelos palhaços. É também através do improviso que os palhaços vão adequando a linguagem ao público presente, independentemente do espaço físico em que a palhaçada é encenada. O Palhaço Bimbolinho<sup>23</sup> costuma dizer que, antes de levar qualquer palhaçada existente em seu repertório, primeiro ele analisa o público para somente então decidir qual a melhor palhaçada a ser encenada. Isso demonstra a importância de se analisar o espaço físico e simbólico antes de aplicar o repertório já memorizado pelo palhaço.

## 2.3 Tipos de Palhaços e o Repertório Cômico

A história dos palhaços não se configura como uma história única, pelo contrário, são várias histórias distintas que se entrecruzam, se entrelaçam e criam novas histórias. Portanto, seria muito forçoso traçá-la como um fenômeno homogêneo pois, como nos diz Adichie (2009), há o perigo de se contar uma história única e definitiva, visto que isso acaba por transformar todo um grupo de pessoas em uma coisa única. Partimos então de algumas narrativas conhecidas para compor ou tentar traçar como o repertório permeia a criação de cada personagem-palhaço (PANTANO, 2007), entendendo que essa criação é própria de cada artista que o cria, não havendo uma verdade absoluta sobre uma determinada história, outrossim, uma narrativa construída sob aquilo que se quer focar: o repertório. Contudo, podemos dizer que algumas criações foram tão bem aceitas pelo público que foram “copiadas”, elas serviram de paradigma, alteraram estilos, formas e, conseqüentemente, a maneira de se reapresentar o repertório cômico. Nesse capítulo não iremos nos ater à trajetória individual de cada palhaço, e sim no legado que foi transmitido e que impactou gerações de palhaços, sobretudo em relação à produção de seu repertório cômico.

É preciso entender que nem sempre o palhaço foi algo comerciável, ou seja, nem sempre as técnicas empregadas pelo palhaço tinham como finalidade uma contrapartida financeira, isto só foi possível a partir da profissionalização de sua arte<sup>24</sup>. Até então bufões, bobos, cômicos e uma gama de piadistas ou anedotistas possuíam características próprias e amiúde pejorativas. Na antiguidade europeia, há relatos de bufões e bobos da corte que fizeram muito sucesso, tendo sido privilegiados por reis, rainhas ou nobres. A essa gama de cômicos se mesclavam andarilhos, mendigos, saltimbancos e toda sorte de vagabundos que percorriam as ruas, praças e feiras europeias entre os séculos XIII e XVI (BOLOGNESI,

---

23 Bimbolinho – Cleber Brito Laborda nasceu no ES em 1976 e foi criado no Washington Circus. Atuou em diversos circos, teatros, feiras, ruas, praças, escolas e shoppings. Atualmente mantém um canal no Youtube – Cleber Laborda Bimbolinho – [https://www.youtube.com/channel/UCTaZcT\\_rXYtjX7jM0mNkPIQ](https://www.youtube.com/channel/UCTaZcT_rXYtjX7jM0mNkPIQ); além de seguir atuando no Washington Circus. É filho de Milson Laborda Serrão, o palhaço Economia.  
24 Ver artigo: O Palhaço e os Modos de Produção: A influência do capitalismo no risível. Revista Rebento, São Paulo, n.08, p.109-129, junho de 2018. Acesso em 01/07/2021.

2019). Por isso, as peripécias realizadas pelos palhaços, que também podiam assumir funções de acrobatas e mágicos, eram trocadas por coisas necessárias à manutenção da sua vida: comida, bebida, roupas e outros artefatos. Neste sentido, a figura do palhaço também se mescla com a figura do Arlequim, mas isso será melhor desenvolvido no capítulo III, inteiramente dedicado à *commedia dell'arte*.

Bufões e Bobos da corte eram personagens muito comuns ao longo de toda a Idade Média Europeia, eles se misturavam aos trovadores, menestréis, mimos, saltadores, além dos pedintes e vagabundos nas festividades celebradas àquela época, conforme aponta Zumthor (1993). Ser Bobo só se tornava um privilégio se ele fosse da Corte, ou seja, se um rei, duque ou imperador mantivesse um Bobo junto à sua extensa lista de nobres. No mais, faziam parte de toda sorte de artistas e se viravam como podiam. É difícil saber com exatidão qual era o repertório utilizado por esses bobos, porém é certo que eles deveriam possuir habilidades acrobáticas, cantar, declamar e tomar muito cuidado com as piadas e paródias que fazia para não ter a cabeça decepada pelo seu “amo e senhor”. Castro (2005) cita alguns Bobos da Corte que entraram para história por frases célebres, feitos, façanhas ou, ainda, por sua sabedoria cômica, se é que podemos assim chamá-la. A notoriedade dos Bufões e Bobos foi tanta que muitos inspiraram personagens da dramaturgia e da literatura, como por exemplo nas obras de Shakespeare, Molière, Alexandre Dumas e Vitor Hugo, para citar alguns. Como foi dito, não há registros específicos do repertório desses Bobos que, muito provavelmente, faziam uma série de piadas improvisadas, não obstante, dentro da raiz do palhaço, sem sombra de dúvidas eles desempenharam um papel fundamental na formação de gerações e gerações que perpetuaram a técnica do improvisado.

O palhaço, amiúde malquisto e mal visto, começa a se consolidar como profissão quando uma técnica de transmissão oral passa a fazer parte do escopo familiar, incluindo nessa técnica a transmissão do repertório. Não é possível precisar o tempo ou demarcar uma data específica para este fenômeno, pois se trata de um processo longo, contínuo e concomitante tanto no ocidente quanto no oriente, todavia é possível abordar algumas figuras das quais há relatos sobre a transmissão desse repertório e a profissionalização de sua arte. Exemplo notável é Joseph Grimaldi (1778-1837), palhaço que atuou em teatros e feiras inglesas e que era detentor de um repertório cômico de transmissão familiar. Seu pai, Giusepe Grimaldi, já atuava como cômico. Suas raízes artísticas se mesclavam à tradição italiana e inglesa. A caracterização das roupas e da maquiagem de Grimaldi, bem como sua performance, atestada por relatos e imagens de suas acrobacias, nos faz crer que seu repertório muito contribuiu para a criação de novas proposições cênicas de outros palhaços, ao passo que provavelmente o próprio Grimaldi também assimilou técnicas de outros artistas para a composição do seu próprio repertório. Sua performance foi tão singular que acabou despertando o interesse do romancista Charles Dickens (1812-1870), quem escreveu uma biografia<sup>25</sup> a seu respeito, bem como um minucioso

---

25 [Memórias de Joseph Grimaldi. Editado por “Boz” [ie Charles Dickens ].]

relato do espetáculo encenado no *Amphitéâtre d’Astley*<sup>26</sup>. No livro “*Astley’s*” *Sketches by Boz*, Dickens (1836) descreve a reação do público, a popularidade do espetáculo de Astley enquanto esteve instalado em Londres e inclusive parte do repertório dos palhaços, como as pantomimas equestres. A referida obra apresenta ainda um notável elogio a Andrew Ducrow (1793-1842). Os registros sobre Grimaldi apontam que sua agilidade na função acrobática, cômica e improvisada foi responsável por um repertório que lhe rendeu parcerias com Billy Saunders e Alexandre Placido<sup>27</sup> – ambos migraram para os circos trabalhando como *clowns* (BOLOGNESI, 2003) e levando a *expertise* de Grimaldi aos picadeiros. Ainda em relação ao repertório realizado por Grimaldi, Castro (2005, p. 63) cita a balada *Hot Codlins*, “[...] sobre uma velha bêbada que compra um doce puxa-puxa bem quente e, por contraste com o doce quente, sente frio e, por se sentir com frio, compra um pouco de gim para se esquentar.” De acordo com a referida autora, o repertório de Grimaldi incluía de tudo um pouco, fator que garantiu seu inequívoco sucesso, todavia Grimaldi nunca atuou em um circo, a despeito de ter sido um grande influenciador na criação do “*clown* circense, a ponto do seu cognome “Joe”, ou “Joey”, ter sido usado, na Inglaterra, como sinônimo de palhaço” (BOLOGNESI, 2003, p. 63). Até hoje se usa o termo “Joker” para palhaço, numa fusão metafórica das palavras “Jogar, jogador”, associadas indiretamente à função exercida por Grimaldi.

Outro exemplo de repertório são os textos de Pantomimas e Arlequinadas constantes na BNF (Biblioteca Nacional da França - Gallica), que oferecem uma descrição do roteiro ou da encenação a que os artistas eram obrigados a apresentar perante as autoridades francesas para que pudessem desempenhar seu repertório nas Feiras de *Saint Germain* e *Laurent*, por exemplo<sup>28</sup>. Os artistas apresentavam um longo prólogo contendo uma justificativa que convencesse as autoridades locais sobre a importância da representação. Com efeito, temos o registro de uma Arlequinada de 1711 (*Arlequim Enéias* ou *A Tomada de Tróia*), bem como a pantomima de um dançarino de corda denominada *Uma Letra para um Amigo*, representada em 1738/39. Conforme apontam esses registros, é possível inferir que Grimaldi não era um artista isolado em seu ofício, não obstante, sua figura icônica e sua atuação singular entraram na história como um marco na trajetória dos palhaços.

Rémy (2016) menciona o registro de uma farsa representada pela primeira vez no Anfiteatro d’Astley, em 1795, sob a condução de Antonio Franconi (1738-1836). Levy (1993, p. 296) sugere inclusive que esta seria a primeira “Entrada” estruturada do antigo circo equestre francês<sup>29</sup>. Rémy (2016, p. 14) resume essa comédia equestre da seguinte forma:

---

Joseph Grimaldi, 1779-1837. Londres, 1846. Acesso nos dias 17 e 18 de janeiro de 2021.

26 <https://www.bl.uk/collection-items/astleys-from-charles-dickenss-sketches-by-boz>. Acesso nos dias 17 e 18 de janeiro de 2021. Disponível digitalmente da página 301 à 313.

27 Não foi encontrado ano de nascimento e morte desse artista.

28 No capítulo III aprofundaremos um pouco mais sobre esses dois textos, além de outros encenados nas Feiras.

29 Ver o texto em francês no Anexo I.

Rognolet, vestido como os arlequins, com um figurino em *patchwork*, tenta com Passe-Carreau montar um cavalo rebelde. Os dois companheiros dão-se as mãos, mas sem conseguirem. O cavalo os derruba toda vez que eles tentam montá-lo. Finalmente, o cavalo começa a perseguir Rognolet e Passe-Carreau, que desaparecem, saltando através de uma janela.

Essa estrutura cômica que por diversas vezes são reconhecidas como “esqueleto”, “roteiro”, “esquema”, “argumento” que dão base ao repertório cômico demonstra o quanto o trânsito de artistas pela Europa acabou por impactar a formação e o intercâmbio entre os palhaços, consolidando a troca de técnicas e seu aperfeiçoamento a partir do século XVIII. A junção das técnicas oriundas das famílias de cômicos italianos, ingleses, franceses e espanhóis irá contribuir significativamente na composição de um repertório estruturado na formação do circo moderno (RÉMY, 2016).

A composição do repertório estruturado guarda uma estreita relação com a formação de cada tipo de palhaço, bem como com a tradicional dupla entre *Clown Branco*<sup>30</sup> e *Augusto*<sup>31</sup>, sendo o Branco o dominador e o Augusto seu contraponto, ou seja, o dominado; a estrutura cômica se baseia nesse fator hierárquico. Reprises como o *Salto da Escada com a Lata na Mão*<sup>32</sup> ou *Piquenique*<sup>33</sup>, encenadas até hoje pelos palhaços, demonstram bem essa contraposição quando o palhaço Branco (inteligente, virtuoso) manda na cena ou se impõe diante do Augusto (rústico, atrapalhado, burro), que obedece e apanha em cena. Esse formato também consolidou a forma como as Reprises ou Entradas dos palhaços são conduzidas. A dupla Footit (Tudor Hall, 1864-1921) e Chocolat (Raphael Padilla, 1868-1917) personificou muito bem essa relação que guarda em si a metáfora social da discriminação do homem branco (Footit) que explora e ridiculariza o homem negro (Chocolat). Castro (2005, p. 73) descreve uma Entrada da dupla conhecida como *Estação de Trem*, em que Footit a recriou “com tal dose de fina ironia e sarcasmo, que todos os críticos foram unânimes em dizer que ele havia criado uma cena completamente nova.”

A cena começava com Grice chamando ao picadeiro três homens: um inglês, um italiano e Chocolat, o augusto. Grice explicava ao público que o picadeiro era a estação de trem, os três cavaleiros os passageiros e ele o chefe da estação. Então começava a badalar uma sineta imitando o chefe da estação, gritando e chamando os passageiros. Quando o primeiro deles chega, Grice pede para ver a passagem e, ao perceber que se trata de um passageiro da primeira classe, inicia uma cena hilária de rapapés

30 Assim chamado por ter a cara “enfarinhada”, ou seja, com uma máscara branca.

31 Augusto – termo que surge em 1869 em Berlim, com Tom Belling, o cavaleiro desastrado, simbolizando o ridículo. (BOLOGNESI, 2003, p. 73)

32 Ver uma versão no Apêndice I, cujo título é Escada, A Escada Diabólica.

33 Piquenique é um palhaço que entra em cena com uma cesta de piquenique para fazer um lanche mas, todas as vezes que vai tomar seu suco ou refrigerante, encontra copo está vazio. É um outro palhaço que bebe sempre, sem ser visto. Por fim, o primeiro palhaço, que seria o Augusto, coloca o copo na cabeça, o segundo palhaço, neste caso o Branco bebe com um canudo e coloca farinha no lugar do líquido. Quando o Augusto tenta beber, enche sua cara de farinha, ação que encerra o ato.

e medidas, carregando as bagagens cheio de solicitações e gentilezas. A cena continua com a chegada do segundo passageiro, que se apresenta com o bilhete da segunda classe. Grice, o *clown*, trata-o com desprezo, praticamente ignorando-o. Eis que chega o negro Chocolat e o público já o recebe às gargalhadas, antevendo o final do número. Quando o pobre agosto se apresenta como um passageiro da terceira classe, o *clown*, imediatamente coloca-o no seu vagão com uma saraivada de pés na bunda, tapas e pescoções. (CASTRO, 2005, p. 73)

A Entrada cômica já era realizada pelo palhaço Tony-Greace no papel de Clown Branco, sendo Chocolat o agosto da companhia *Nouveau Cirque* (RÉMY, 2002). A cena explora a comicidade a partir de uma visão social europeia muito vigente à época, privilegiando os brancos dominadores (ingleses) e os brancos dominados (italianos), em detrimento dos negros explorados e subjugados (africanos). O público realizava facilmente a leitura da encenação devido ao contexto social da França em meados do século XIX. O palhaço, em seu repertório cômico, até hoje ainda mobiliza os preconceitos sociais do público para realizar suas piadas de Entradas, sejam elas piadas de negros e negras, homossexuais, mulheres, velhos ou estrangeiros. O palhaço oferece ao público aquilo que ele pede, portanto, o repertório do palhaço passa a deixar os preconceitos de lado quando seu público também se qualifica, e vice-versa. Ao longo dos anos, assistindo a diversos espetáculos de circo, presenciei Entradas de palhaços que, ao brincar com o público, sempre escolhiam o negro, o careca ou o “viado”; o riso não se restringia ao público, a própria pessoa ridicularizada também caía na risada. Contudo, é possível asseverar que a pessoa ridicularizada não entende o grau do preconceito imbuído nessa comicidade, uma vez que está vislumbrada apenas pela visibilidade e notoriedade que o palhaço lhe conferiu naquele momento diante da plateia. O mesmo processo ocorre com várias pessoas que buscam notoriedade através da comicidade difundida na internet, mesmo que esteja repleta de preconceitos. O palhaço sábio normalmente pede desculpas ou pede permissão para tal brincadeira, pois o riso deve sempre partir de um acordo tácito e coletivo.

Rémy (2002) cita algumas das Entradas, Reprises e Paródias encenadas pela dupla cômica Footit e Chocolat, tais como *La Petite Maison*, *Le Pavillon des Fantôme* ou *La Noce à Chocolat*<sup>34</sup>. A dupla fez muito sucesso durante o tempo em que atuaram juntos, mas de acordo com Rémy (2002, p. 119), sempre cabia a Chocolat “as pantomimas, o empregado negro do imperador, o escravo, o eunuco ou o servo”. A parceria acabou por volta de 1910-1911 e o prejuízo maior recaiu sobre Chocolat, que terminou sua vida doente e na miséria. No filme *Chocolate* (2016), é possível ver ao final uma reprodução da gravação original de uma Entrada da dupla de palhaços.

---

34 Tradução nossa: “O Pavilhão Fantasma”, “A Pequena Casa” e “O Casamento do Chocolat”.

Cartaz 2 - La Noce de Chocolat (1890)



Fonte: Disponível em: Nouveau cirque. La noce de Chocolat : [affiche] / [non identifié] | Gallica (bnf.fr). Acesso em: 22 de jan. 2021.



Essa oposição entre o Branco e o Augusto após o século XX sofrerá uma reviravolta, e o Augusto, sempre atrapalhado, burro e vitimado durante toda a cena, passará a entender os mecanismos de poder em questão, atraindo o público para o seu lado (o mais fraco) e superando por fim o Branco, que pensa ter um domínio absoluto da cena. Para entender melhor essa reviravolta do Augusto, cito como exemplo a Entrada da *Caçada da Onça*, descrita no Apêndice I. Toda a narrativa apresentada pelo Mestre de Cena (nesse caso atuando como Clown Branco) é soberba, demonstra a sua agilidade, a veracidade dos fatos, sua inteligência, entre outras habilidades. O Augusto presencia toda a narrativa e instiga o Branco com suas perguntas e comentários, sempre em cumplicidade com o público. Quando relata sua versão dos fatos, o Branco o ridiculariza o tempo todo, achando a narrativa absurda demais. O desfecho da cena é o revés do palhaço que supera a mentira do Branco<sup>35</sup>, ao alegar que foi engolido pela onça:

**Mestre de Cena** – Mas rapaz! Você virou a onça pelo avesso por quê?  
**Palhaço** – Pra ver se você ainda estava lá dentro da onça.

Ao final do século XIX e início do século XX o palhaço invade a cena artística e transita pelos teatros, ruas, praças, feiras, circos, chegando inclusive ao cinema. A ilustração abaixo reproduz um cartaz constante nos arquivos da Biblioteca Nacional da França em que se anunciava a exibição de um pequeno filme, denominado pelo seu criador, Charles-Émile Reynaud (1844-1918), de “Teatro Óptico”. Reynaud escolheu a figura do palhaço e uma pequena pantomima para realizar a exibição de suas “Pantomimas Luminosas” em Paris, no ano de 1892. Tratava-se de uma sequência de imagens estáticas que, devido à rapidez com que eram projetadas, convertia-se numa pequena animação para o público. A invenção de Reynaud foi suplantada pelo advento do cinematógrafo dos irmãos Lumière, em 1895.

É importante citar esse fato, pois tratava-se de um registro animado do repertório cômico composto por algumas *gags*<sup>36</sup> utilizadas pelos palhaços até hoje nos circos. Nesse caso, uma dessas pantomimas, intitulada “Pobre Pierrot”<sup>37</sup>, foi restaurada em 1993 e está disponível na internet, sendo possível ter uma noção da trama. Na triangulação amorosa entre Pierrô, Arlequim e Colombina, Arlequim consegue enganar Pierrô para ficar com a Colombina. Para isso, se utiliza de artimanhas tais como: ficar atrás dele e bater em seu ombro para e se esconder; esvaziar a garrafa que Pierrô estava bebendo e depois se esconder; andar atrás de Pierrô como uma sombra. Tudo isso causa medo

<sup>35</sup> Ver artigo de Bolognesi sobre “Contra-Augusto” disponível na Revista Urdimento: Contra Augusto | Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas (udesc.br).

<sup>36</sup> *Gags* – Bouissac reserva um capítulo inteiro para tratar da “Semiótica das *Gags*” que inicia justamente com a pergunta: “O que é uma *gag*?” (2015, p. 75). Em resumo trata de uma ação, gesto ou expressão criado pelo artista que é lido ou interpretado pelo seu público de forma cômica. Usamos o termo jargão ou bordão mais quando se trata de expressão oral que leva a comicidade e o termo *gag* para criações da expressão corporal.

<sup>37</sup> Uma versão reduzida e restaurada encontra-se em domínio público e pode ser vista no seguinte endereço: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Pauvre\\_Pierrot](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pauvre_Pierrot), acesso dia 20/01/2021.

Cartaz 3 - Pantomimes Lumineuses (1892)



Fonte: Disponível em: Pantomimes lumineuses : [affiche] / de Jules Chéret | Gallica (bnf.fr). Acesso em: 26 de jan. 2020.

em Pierrô, que por fim sai correndo. Essas artimanhas constituem técnicas consolidadas, até hoje causam risos no público e são muito utilizadas pelos palhaços independentemente do repertório apresentado.

A formação dos palhaços, antes solo, passou a ser em dupla, e chega ao início do século XX com a formação de um trio em cena, caso dos irmãos Fratellini. A composição de um grupo de *clowns* foi capaz de transformar o repertório dos palhaços em um verdadeiro caos cênico no picadeiro de qualquer circo, porém permeada de uma comicidade que se tornou um verdadeiro sucesso. Rémy (2016), ao mencionar o cômico dos acessórios, afirma que muitos palhaços se escondiam atrás dos truques, confundiam “representação com a interpretação”, e que foram necessários “um século e meio de experimentos” para se entender que “chegar com as mãos no bolso em um picadeiro vazio e trabalhar com ‘nada’ é a lei do circo” (2016, p. 20). Outrossim, o referido autor diz que o trio Fratellini compreendeu bem isso e que “[...] em mais de vinte anos de sucesso, jamais foram vistos, dominados pela técnica ‘de truque’, utilizando um acessório para se esconder do público ou que pudesse esconder a expressão de suas personalidades.” (2016, p. 21) Rémy eleva o trio Fratellini ao patamar das grandes vedetes do século XX devido ao sucesso alcançado pelo trio nos quatro cantos da Europa (RÉMY, 2002).

O trio Fratellini era composto por três irmãos: Paul (1877-1940), François (1879-1951) e Albert (1885-1961), que eram filhos de Gustave Fratellini, um militar que largou os estudos de medicina para atuar nos circos italianos (RÉMY, 2002). A itinerância já estava na veia de cada um deles e pode ser facilmente constatada em seu registro de nascimento, haja vista que cada um nasceu em um lugar diferente – Paul na Sicília, François em Paris e Albert em Moscou. Os Fratellini atuaram durante muito tempo no Circo Medrano e no Cirque d’Hiver, sem deixar de se apresentar em diversas casas de espetáculos, cafés, hospitais e muitos outros lugares da Europa, conforme registrado por Rémy (2002), Levy e Serrault (1997) para citar alguns dos autores, contando inclusive com acervos fotográficos e aquarelas. Rémy assim define a sintonia dos irmãos responsável pelo sucesso do trio:

[...] les Fratellini bouscullaient la tradition, brisaient le cadre et la trame des entrées, tissaient leurs propres sketches avec les fils multicolores d’une poésie et d’une fantaisie dont ils avaient certes emprunté les motifs mais qu’ils ornaient avec un goût certain, un cachet d’indiscutable originalité.<sup>38</sup> (RÉMY, 2002, p. 215).

---

38 Tradução nossa: “os Fratellini romperam a tradição, estilhaçando o modo e a trama das entradas, tecendo seus próprios esquetes com fios multicolores de uma poesia e fantasia da qual certamente haviam emprestado dos padrões, mas que adornavam com certo gosto e selo de originalidade indiscutível.”

Em diversas entrevistas<sup>39</sup> realizadas com os palhaços nos circos brasileiros, amiúde revelam o desejo de criar aparelhos para suas Reprises ou Entradas quando falam das palhaçadas clássicas. Mesmo sem mencionar ou se referir aos Fratellini, é em seu legado que se pautam, pois foi através do trabalho desse trio que surgiu um novo olhar sobre a atuação cômica dos palhaços. Abaixo apresentamos uma imagem do espetáculo “O Sapato do Meu Tio”, que traz uma Reprise clássica “O Espelho”, grande sucesso de público sob a direção de João Lima, atuação de Lúcio Tranchesi e Alexandre Luís Casali, montada em 2005, a que tive o prazer de participar na primeira fase como assistente de direção. O texto partiu de um roteiro de Alexandre Casali, complementado por Lúcio com base no texto “O Menor quer ser Tutor”, de Peter Handke e que, posteriormente, assimilou interferências e provocações do diretor e palhaço, João Lima (Palhaço Tziu). O espetáculo ainda contou com as músicas criadas pelo diretor musical Jarbas Bittencourt, responsável pelo preenchimento das lacunas entre as partes sem diálogo. Na trama, a vida mambembe do tio e do sobrinho evidencia uma relação conturbada durante as apresentações nas diversas praças, onde se estabelece uma relação de poder entre os palhaços Branco vs. Augusto. Ao final do espetáculo, a herança se perpetua na atuação do sobrinho, que passa a ser o Branco<sup>40</sup>.

**Fotografia 3** - Espetáculo *O Sapato do Meu Tio*



**Fonte:** Manu Dias. *Espetáculo O Sapato do Meu Tio*. Direção: João Lima, em cena Lúcio Tranchesi e Alexandre Casali. Salvador – BA, Teatro do ICBA, 2005.

<sup>39</sup> Como exemplo, há uma entrevista do Palhaço Economia, realizada durante o mestrado e disponível na dissertação no endereço: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27027> – acesso dia 31 de janeiro de 2021; a entrevista do Palhaço Grampinho (Apêndice F) e a entrevista do Palhaço Bimbolinho (Apêndice I)

<sup>40</sup> Ver: REIS, Demian. REPERTÓRIO: Teatro & Dança, ano 13, n. 15, 2010.2. Disponível em <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5222/3772>. Acesso dia 31 de janeiro de 2021.

No final do século XIX e início do século XX, os palhaços se multiplicam nos circos, teatros e cinemas, e a forma como cada um compõe seu tipo dá origem a diversas nomenclaturas, as quais apresentamos a seguir:

a) Bufão – esse tipo se configura como um personagem mais escatológico que fala tudo o que pensa e que não mede as consequências de suas ações e palavras. Com a “romantização” e “infantilização” do palhaço, esse tipo foi banido dos palcos e picadeiros no final do século XIX, todavia permaneceu em ruas e feiras, sendo visto como um tipo inferior de palhaço. Suas características serão absorvidas pelo tipo do Augusto.

b) Clown ou Branco – tipo de palhaço que tem sua origem mais ligada à uma palavra inglesa (*colonus* e *clod*) e que, por sua vez, se refere ao homem do campo, ou seja, ao rústico (BOLOGNESI, 2003). Durante muito tempo, na dominou os palcos e picadeiros europeus em apresentações paródicas e solos acrobáticos até assumir a função do palhaço mais esperto em contraponto ao Augusto. É nesse momento que passa a ser chamado de Clown Branco ou somente Branco.

c) Augusto – No fim do século XIX, o arquétipo do Augusto começa a ganhar terreno. De acordo com Bolognesi (2003), foi a partir de uma trapalhada do cavaleiro Tom Belling (1843-1900), ao cair no picadeiro e ficar com o nariz vermelho, que o público passou a rir e a chama-lo de “August!”, ou seja, um ridículo. Esta anedota, verdadeira ou não, ilustra o surgimento do tipo mais popular dos palhaços, e seu nariz vermelho até hoje constitui um símbolo da verdadeira máscara ou a menor das máscaras do cômico.

d) Contra-Augusto – de acordo com Bolognesi (2013, p. 89) ao mencionar Simon diz que: “[...] a criação de um terceiro tipo entre os cômicos circenses é atribuída, na história europeia dos clowns, aos Irmãos Fratellini, em 1909.” Ainda de acordo com o autor esse tipo será o mais difundido nos circos brasileiros.

e) Excêntrico – como a própria palavra define, seria aquele tipo de personagem com modos próprios, características bem específicas à sua personalidade. Como palhaço, seria aquele mais sério, esnobe, que julga ser sempre o melhor, sendo também aquele que faz tudo de maneira correta e diligente. Em alguns casos o Excêntrico se confunde com o Branco, todavia ele demonstra ser mais habilidoso.

f) Excêntrico Musical – um palhaço excêntrico que domina algum conhecimento musical e possui a técnica de extrair som de qualquer objeto – não necessariamente um instrumento musical, apesar de também saber tocá-lo – arrancando risos do público com sons, músicas, paródias e cenas inusitadas.

g) Tony de *Soirée* – Trata-se de um palhaço que faz paródias cômicas dos números circenses, ou seja, aqueles considerados sérios. O Tony é o diminutivo de Antônio que, do mesmo modo que o Augusto, carrega, dentro de suas acepções, o sentido de rústico e atrapalhado; *soirée* é um galicismo que denomina um *evento noturno*. A junção das duas palavras confere um sentido de personagem atrapalhado ao palhaço, que convence a todos não saber o número ou demonstra muito medo ao executá-lo. Do mesmo modo, surpreende o público quando, de maneira cômica, consegue executar o número parodiado ou apresentado.

h) Clown Acrobático – normalmente é um exímio saltador e sabe executar equilíbrios, malabarismos e outras técnicas com maestria, pois antes de se tornar palhaço já era considerado um acrobata.

i) Trickster – não necessariamente é um palhaço, porém algumas criações irão se basear nessa característica: tipo embusteiro, trapaceiro, enganador.

j) Tramp – Tipo de palhaço também ele rústico, vagabundo e errante, mas que surge nos EUA. A maquiagem desse tipo de palhaço lembra mais um personagem desleixado, com a barba por fazer. Bolognesi (2003), citando outras duas obras<sup>41</sup> afirma que esse tipo é fruto da Guerra da Secessão ocorrida nos EUA entre 1861 a 1865, responsável por arrasar boa parte do país e por levar grandes contingentes humanos a vagar pelas estradas em completa miséria. Não obstante, a recessão que assolou ao país na década de 1930 populariza ainda mais esse tipo de personagem. A quebra da Bolsa de Nova Iorque, a proibição das bebidas alcoólicas e a falência completa da economia norte-americana deixou milhares de artistas sem emprego, num processo que ensejou seu nascimento. A criação do tipo vagabundo de Charles Chaplin levou para o cinema uma mescla desse tipo, associado também ao Augusto.

Qualquer intento de demarcar, delimitar, enquadrar ou mesmo engessar as características dos palhaços será invariavelmente em vão, pois elas sempre dependem do engenho e da inventividade de seu criador. Portanto, quando Rémy (2002) escreve “*Les Clowns*”, o faz sob o viés da história de seus criadores para falar das características dos palhaços; Bolognesi faz o mesmo em seu livro “Palhaços” (2003), ao discorrer sobre os tipos de palhaços no Brasil, bem como Castro em “O Elogio da Bobagem” (2005). Para esse estudo, importa entender as características dos palhaços que impactam no repertório cômico, de modo que haja uma intersecção entre eles a ponto de conferir uma transmissão rápida e eloquente de uma piada no picadeiro. A partir do entendimento desta fusão de funções e características desses palhaços no início do século XX, torna-se difícil selecionar

41 (JANDO, 1982; KELLY & KELLEY, 1996).

hoje uma Reprise que não tenha em cena no mínimo 03 artistas, sendo pelo menos dois deles palhaços. Em *Boxe, O Casamento do Palhaço, A Fotografia, Abelha, Abelhinha*, entre outras reprises, podemos perceber o legado de sucessivas décadas de experimentos, conforme apontado e mencionado anteriormente nesse capítulo por Tristan Rémy (2016).

## 2.4 O Repertório Cômico dos Palhaços no Brasil

Em nosso caso específico, como se configuraria esta miríade de palhaços no Brasil? Não se pode negar que a herança do repertório dos palhaços no Brasil tenha suas origens nas famílias circenses que chegaram por aqui em meados do século XIX. A cada nova pesquisa, descobre-se uma trupe, companhia ou circo que já circulava pelo Brasil no período imperial, como é o caso da pesquisa de Daniel Lopez sobre a família Chiarini, da mesma raiz dos saltimbancos que integraram a Companhia do Circo d'Astley, na Europa. Apesar dos registros das atividades circenses, é ainda muito difícil encontrar o roteiro das palhaçadas encenadas por estes artistas durante o século XIX, sendo possível ter acesso tão somente a alguns indícios do que era representado naquele então. Não obstante, no Brasil, os palhaços assumem mais acentuadamente a tradição dos folguedos populares e do palhaço rústico, Augusto se destaca muito mais do que o erudito ou excêntrico Branco, a ponto de se tornar o tipo mais popular: conforme mencionado anteriormente é o Contra-Augusto. O repertório apresentado pelos palhaços nas trupes, companhias circenses, anfiteatros, pavilhões, touradas e mais tarde em programas de TV, se transformam completamente e se destacam daqueles apresentados nos circos europeus. Danças como o samba, o maxixe e a chula passam a fazer parte da desenvoltura dos palhaços (SILVA, 2003). Modinhas de viola, chorinho e mais tarde as músicas sertanejas também são assimiladas, amiúde manifestando-se através de composições e paródias. No Brasil, devido a suas dimensões continentais, os tipos de palhaço (Augusto, Branco e Contra-Augusto) adquirem especificidades para todos os gostos e todos os públicos: o palhaço acrobático, o palhaço anão, o palhaço excêntrico, o musical, o mudo, o verborrágico, etc. Contudo, a principal característica que os fazem ter sucesso é o tipo besta, bobo, rústico, burro, enfim, aquele que dá a volta por cima e engana seu opositor. Bolognesi (2003) inclusive assevera que o tipo do palhaço brasileiro reúne características que envolvem tanto o Augusto quanto o Branco em uma única personalidade. Os caracteres constituintes dos tipos de palhaços no Brasil fundem esses dois tipos e muitos outros sem qualquer cerimônia, de tal modo que um mesmo palhaço realize paródias das músicas de Roberto Carlos<sup>42</sup> do mesmo modo que executa uma outra de MC Fioti<sup>43</sup>. Trata-se de uma característica do povo brasileiro –

42 Roberto Carlos (1941), cantor e compositor brasileiro símbolo da Jovem Guarda, considerado o “Rei” da música brasileira.

43 MC Fioti (Leandro Aparecido Ferreira, 1994) cantor de funk brasileiro que ficou muito conhecido por bater o recorde de 1 bilhão de acessos na internet com a música “Bum, Bum, Tam, Tam”.

piadista, sofredor, semianalfabeto, batalhador – que estabelece um vínculo de empatia com o palhaço e este, em retribuição ao clamor de seu público, cria repertórios que os aproximam cada vez mais. Outra característica que aflorou nos picadeiros do Brasil é o que se conhece hoje por plágio. Trata-se da releitura que o palhaço faz de uma peça de teatro, um filme, uma novela, um texto literário ou qualquer outra obra, não se tratando necessariamente de um plágio, e sim de uma versão baseada em determinado roteiro. Literalmente, para o palhaço, o “texto é um pretexto” de uma boa comicidade. É extremamente difícil obter com exatidão os registros do repertório cômico dos palhaços visto que a fusão de caracteres faz com que qualquer palhaçada seja alterada de um palhaço a outro, inclusive o seu título. Nas conversas de bastidores dos palhaços que se cruzam pela primeira vez em um circo por atrás das cortinas, é comum as perguntas: “O que você vai levar hoje?”, ao que o outro responde, “O Jornal”. O questionamento prossegue, “Qual jornal? Do Tapa, da Bicha? Como você leva?” Quando o palhaço principal explica, chegam a um ponto em comum e mesmo assim tudo ocorre permeado por uma grande improvisação que jamais será reencenada daquela forma.

O Palhaço Polydoro (José Manuel Ferreira da Silva, 1854? - 1916) é um caso exemplar da versatilidade do palhaço brasileiro. Segundo Castro (2005), Polidoro ficou famoso com a paródia “Pomada”, uma miscelânea de música, piadas de duplo sentido e emprego de gírias e verbetes da época, tendo conquistado rapidamente seu público. “Polydoro era parlapatão; chegou com seu violão, suas canções de duplo sentido, seus requiebrados e seus ‘tanguinhos’ e foi adorado pelas plateias mais exigentes” (CASTRO, 2005, p. 166). O nome do palhaço vem justamente do sucesso de uma comédia constante no seu repertório, onde ele interpretou o General Polydoro da Fonseca (CASTRO, 2005).

Polydoro fez dupla cômica com Benjamim de Oliveira (1870-1954) no Circo Spinelli quando Benjamim já era um palhaço consagrado. Benjamim nasce em Pará de Minas e foge com um circo, onde recebe o apelido de moleque “Beijo” (SILVA, 2003). Ele mesmo narra suas desventuras para Brício de Abreu, conforme aponta Ruiz (1987) em uma entrevista na qual o palhaço menciona o seu fracasso nas primeiras entradas no picadeiro recebendo primeiramente vaias, depois batatas e ovos podres, até que em Santos, cidade do litoral paulista, lhe quebraram a cabeça (RUIZ, 1987). Passou a angariar aplausos somente após aprender a responder as provocações do público no picadeiro:

Até uma coroa de capim me jogaram certa vez. Felizmente eu tive presença de espírito para responder: – Deram a Cristo uma coroa de espinhos, por que não me poderiam dar uma de capim? O povo aplaudiu. E foi meu primeiro sucesso como palhaço. (RUIZ, 1987, p. 32).

O treinamento do palhaço é duro para aqueles que são iniciantes na profissão, o Palhaço Salsicha (Wellington Silva) narra um episódio semelhante ao de Benjamim



quando iniciou sua carreira. Dizia que todos os dias entrava no picadeiro e pessoas do público o chamavam de “viado”, até que um dia ele retrucou; daí em diante o público nunca mais dominou sua performance no picadeiro<sup>44</sup>.

Benjamim afirma que São José dos Campos - SP o marcou por ter sido a primeira cidade onde obteve sucesso, com o público aplaudindo e pedindo “bis”. O palhaço que em suas primeiras apresentações era humilhado no picadeiro passou a dominá-lo de tal maneira que seu salário setuplicou<sup>45</sup>.

A fama de Benjamim foi tamanha que chegou aos ouvidos do Marechal Floriano Peixoto, quem lhe deu uma nota de cinco mil réis pelo excelente trabalho (RUIZ, 1987). A atuação de Benjamim e seu dedicado trabalho lhe renderam excelente reputação na história circense devido ao sucesso de suas peças do circo-teatro no circo Spinelli, onde compunha a segunda parte do espetáculo:

*O Diabo e Chico; Filho Assassino; Irmãos Jogadores<sup>46</sup>; Negro do Frade; Um para Três; Matutos na Cidade; O Colar Perdido; Punhal de Ouro; A Filha do Campo; A Princesa Cristal e a Noiva do Sargento [...] Esse repertório, ingênuo, jamais logrou ser transplantado para os teatros. Era de circo. (RUIZ, 1987, p. 37)*

No Brasil o termo circo-teatro acabou por designar as peças encenadas na segunda parte dos espetáculos circenses, envolvendo sobretudo comédias e melodramas. Silva (2003) realizou um levantamento dos espetáculos cômicos em alguns circos no Brasil entre 1834 e 1912, de acordo com anúncios veiculados como “propagandas de jornais e revistas”. Interessante analisar o levantamento feito pela pesquisadora, uma vez que a maioria dos anúncios apresentam o termo “pantomima”, seja ela “militar”, “aquática”, “histórica”, “fantástica”, entre outras. Das 147 peças listadas cronologicamente, 95 são pantomimas e cerca de 15 são classificadas como farsas, sejam elas “cômicas”, “trágicas”, “fantásticas” ou “mímicas”. É possível concluir que o termo mais empregado pelos próprios circenses para essas encenações nos circos ou pavilhões circenses no fim do século XIX e início do século XX é pantomima, seguido de farsa. Tais pantomimas irão se ramificar para compor o repertório dos palhaços com seus roteiros de Entradas e Reprises, bem como comédias encenadas, com textos dramáticos registrados por escrito ou difundidos oralmente pelos “pontos” que passam a ser utilizados nos circos. Sousa Junior (2015) é outro pesquisador que realizou um levantamento do repertório

---

44 O referido palhaço falou sobre o assunto em um debate chamado “Roda de Palhaços”, na programação do evento “Circonecte”, disponível na plataforma Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=KXJCfUa8cSA>, acesso no dia 22/01/2021.

45 No artigo “O Palhaço e os Modos de Produção: a influência do capitalismo no risível” publicado na revista *Rebento*, menciona a importância do palhaço nos circos para atrair o público pagante; relaciona o fazer rir diretamente com o aumento da renda. Disponível em: <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/251/174>, acesso em: 27/01/2021.

46 Esses e outros textos podem ser integralmente consultados no arquivo público do estado de São Paulo, dentro do acervo Miroel Silveira. É possível encontrar dois desses textos: *O Chico e o Diabo e Os Irmãos Jogadores*, em um artigo da professora Eliene Benício que aborda as *comédias mágicas*: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/2038/1/5218-13733-1-PB.pdf>, acesso dia 27/01/2021.

apresentado no Circo Piolin entre 1933 e 1960, classificando a maioria dos textos como comédias. Quando comparamos estes dois levantamentos (SILVA, 2003) e (SOUSA JÚNIOR, 2015), percebemos que o repertório da oralidade passa para escrita, mesmo que sob outros títulos. A dinâmica desse repertório encenado nos picadeiros pelos palhaços é tamanha que uma comédia pode rapidamente se tornar uma Entrada ou uma Reprise, ao passo que uma Entrada ou Reprise pode passar a ser uma comédia. O que pode definir essas nomenclaturas empregadas no modo de atuação dos palhaços é o registro (Oral ou Escrito): *O Soldado Recruta* foi uma pantomima encenada no Grande Circo Uruguai, Porto Alegre, em 1883 (SILVA, 2003), e que muito provavelmente serviu de fonte de inspiração para a comédia *O Recruta*, de Alberto Silva, encenada por Piolin em seu circo em 1948, citada como “Chanchada” por Teófanos Silveira, o palhaço Biribinha, em entrevista em 2011, *Recruta Zero* ou *Turíbio*<sup>47</sup>. *O Idílio dos Sabiás*, uma pantomima descrita por Costa (2010), de autoria do palhaço Chicharrão, é a inspiração para o *Namoro dos Palhaços ou dos Pássaros*, descrita por Bolognesi (2003, p. 214-215) como mímica com apitos e que, por sua vez, serve de inspiração para a Entrada *Namoro dos Animais*, descrita por Souza (2016, p. 116). *O Pik-Nik uma festa no campo* era uma pantomima apresentada no Circo Pavilhão em 1889 (SILVA, 2003), citada por Levy (1991) como uma Entrada clownesca *Le Pique-nique interrompu* e que, de acordo com o autor, tem suas origens em um *canovaccio* da *commedia dell’arte* (LEVY, 1991, p. 134); hoje muito conhecida e encenada nos circos como Reprise muda.

Como fonte de registro e levantamento, a pesquisa de pós-doutorado conduzida pela professora Eliene Benício junto ao acervo Miroel Silveira<sup>48</sup> é de suma importância para entender qual era o tipo de repertório difundido pelos circos no período compreendido entre 1927 e 1967, ou seja, um contexto marcado pela intensa censura no Brasil (Costa, 2010). Vale ressaltar que, a despeito das pesquisas mencionadas (SILVA, 2003; COSTA, 2010 e SOUSA JUNIOR, 2015) concentrarem seu objeto, via de regra, no eixo Rio-São Paulo, podemos inferir um panorama geral do que estava sendo difundido em território nacional naquele então, dada à intensa mobilidade de artistas de um circo para outro, de uma região à outra ou mesmo de uma modalidade à outra. Portanto, acreditamos que a oralidade perpassa essas barreiras e transcende fronteiras.

---

47 Ver um trecho da entrevista em Sousa Junior (2015, págs 94 e 95). A comédia Turíbio consta nos Anexos da dissertação de mestrado da autora, Alda Souza, extraída do livro “Duas Formas de Teatro Popular no Recôncavo Baiano”, de Nelson de Araújo. Vide Referências.

48 No site que daria acesso aos arquivos consta a seguinte informação: “Fechado para pesquisadores desde 1º de junho de 2017. O Arquivo Miroel Silveira, que abrigava mais de 6 mil processos de censura prévia do teatro de São Paulo, terá seu conteúdo recolhido. Através de convênio firmado entre a Escola de Comunicação e Artes e o Arquivo do Estado, os processos e as peças farão parte de projeto especial sobre a história da censura no Brasil que está sendo realizado pelo órgão. As obras e pareceres serão digitalizados e colocados à disposição para os pesquisadores via web.” As obras estão inacessíveis aos pesquisadores, pois farão parte do acervo do Arquivo Público de São Paulo: <http://obcom.nap.usp.br/arquivo-miroel.php>, acesso em 28/01/2020.

Fotografia 4 - Reprise do *Piquenique*



**Fonte:** Gabrielle Polizzelli (fotógrafa). Rodrigo de Abreu e Rondinely Lima no Circo da Barra/UNESP no Espetáculo “O Extraordinário Cabaré dos Heróis Decadentes” – Estágio Docência do Doutorado de Alda Souza, Novembro, 2017.

Para ilustrar detalhadamente o conteúdo pesquisado por Costa (2010), organizamos uma tabela<sup>49</sup> destacando informações relevantes para esta pesquisa. “Foram 36 autores que produziram ao todo **508** peças, que correspondem a aproximadamente **46,7%** das peças do Arquivo Miroel Silveira, num total de 1088 peças escritas para circo-teatro.” (COSTA, 2010, p. 158):

**TABELA 1 – Circo-teatro do acervo Miroel Silveira**

<b>Autor (autoria e coautoria)</b>	<b>Quantidade de Peças</b>	<b>Período de apresentação</b>	<b>Locais</b>	<b>% das obras do gênero Cômico</b>
Abelardo Galdino Pinto (Palhaço Piolin)	96	1933 a 1934 1942 a 1956	Circo Teatro Piolin	82%
Waldemar Seyssel (Palhaço Arrelia)	36	1942 a 1952	Diversos Circos-Teatros	69%
Gil Miranda (Júlio Moreno)	31	1944 a 1961	Diversos Circos-Teatros	84%
Agenor Gomes (Paraguatê)	23	1942 a 1960	Diversos Circos-Teatros	43%
Olindo Dias Corleto	20	1945 a 1962	Diversos Circos-Teatros	50%
Augusto Álvaro Perez Filho	18	-----	-----	72%
Paulo de Magalhães	17	1930 a 1962	Diversos Circos-Teatros	100%
Henrique Marques Fernandes	16	1935 a 1961	Diversos Circos-Teatros	85%
José Pires da Costa	14	1929 a 1957	Diversos Circos-Teatros	42%
Iris Avanzi Moya da Silva	14	1948 a 1962	Diversos Circos-Teatros	14%
Luiz Macedo	13	1943 a 1953	Diversos Circos-Teatros	77%
Ferreira Neto	12	1946 a 1963	Diversos Circos-Teatros	59%
Gastão Tojeiro	12	1928 a 1966	Diversos Circos-Teatros	84%
Pedro João Spina	12	1943 a 1952	Diversos Circos-Teatros	40%
Oscar Cardona	12	1960	Diversos Circos-Teatros	84%

<sup>49</sup> A tabela foi criada a partir dos dados fornecidos pela autora entre as páginas 148 e 158, do relatório. Vide Referências (COSTA, 2010)

Armando Gonzaga	11	1934 a 1965	Diversos Circos-Teatros	100%
Luiz Iglesias	10	1933 a 1962	Diversos Circos-Teatros	80%
Manoel Proença de Oliveira Filho	10	1944 a 1953	Diversos Circos-Teatros	60%
José Baptista Gouveia	09	1951	Circo-Teatro Umuarama	44%
José Wanderley	09	1933 a 1964	Diversos Circos-Teatros	100%
José Vieira Pontes	08	1931 a 1959	Diversos Circos-Teatros	50%
Domingos Bocute (Pasta Chuta)	08	1949	Diversos Circos-Teatros	50%
Joracy Camargo	08	1936 a 1966	Diversos Circos-Teatros	63%
Hilário de Almeida	08	1938 a 1947	Pavilhão Politeama François	37%
J.M.Dias Guimarães (José Grillo)	08	1934 a 1961	Circo-Teatro Ipiranga	50%
Oliveira Lima (Popay)	08	1937 a 1951	Circo-Teatro Ipiranga	75%
Martinho Cardoso	08	1942 a 1949	Diversos Circos-Teatros	38%
Oswaldo Teixeira de Almeida (Almeidinha)	08	1947 a 1951	Diversos Circos-Teatros	25%
José Carlos Queirolo (Palhaço Chicharrão)	07	1933 a 1952	Diversos Circos-Teatros	72%
José Ângelo	07	1954	Circo-Teatro Piolin	86%
Nair Bevedê	07	1949 e 1950	Circo-Teatro Piolin	43%
Iracy Vianna	06	1943 a 1951	Diversos Circos-Teatros	50%
Jean Cocquelin	06	1937 a 1948	Diversos Circos-Teatros	84%
Otílio Alves de Lima (Cotoco)	06	1943 a 1952	Diversos Circos-Teatros	34%
Julian Queirolo (Harrys Queirolo) e Otelo Queirolo (Chic Chic)	05	1942 a 1948	Circo-Teatro Irmãos Queirolo	100%
Miguel Santos	05	1930 a 1958	Diversos Circos-Teatros	100%

**Fonte:** Relatório final do pós doutorado de Eliene Benício.

Destacamos a importância das comédias nos circos-teatros como chamariz do público num contexto em que a televisão não tinha grande adesão e a grande vedete nacional ainda era o rádio. O que nos leva a corroborar com Horta (2018, p. 155) quando afirma que: “Os circos não sofriam a pressão de intenções racionalistas tal como o teatro. Deles não se exigiram espetáculos comprometidos com a verossimilhança ou com a reprodução do vivido”. Se a grande oferta para o público dos circos eram as comédias, supõe-se que era igualmente grande a sua procura por parte do público. Na tabela supramencionada, podemos constatar que os palhaços Piolin, Arrelia, Chicharrão, Chic Chic, entre outros, atuavam como protagonistas das obras de sua própria autoria. Convém ainda destacar duas obras que, ao longo de mais de um século, serão representadas pelos palhaços nos circos brasileiros: *O Casamento do Palhaço* e o *Táxi Maluco*. Ambas são comédias que ainda hoje podemos ver representadas em diversos circos, sobretudo no Nordeste brasileiro, e que mantêm a tradição oral sob outras denominações (*Casamento do Palhaço Arrelia*, *Casamento do Palhaço Piolin*, *Casamento do Palhaço Gostosinho*, *Casamento do Palhaço Cadillac*, *Carro Maluco*, *Carro que Explode*). É difícil estabelecer com exatidão uma autoria para tais comédias, uma vez que cada palhaço que as encena o faz ao seu modo.

O repertório atual dos palhaços, palhaças ou palhaces, estejam eles nas ruas, circos, teatros ou em vídeos na internet, parte de observações cuja fonte de inspiração é sempre um repertório oral, aliado tanto à técnica de saber fazer rir quanto à capacidade de improviso, transmitidas ao longo dos séculos – a despeito de que alguns deles se vejam como “inventores da roda”.

### 3. UM EMBRIÃO DO REPERTÓRIO CÔMICO

#### 3.1 Dos *Lazzi* e *Cannovacci* às Reprises nas Feiras

Estampa 1 - Cômico Italiano.



*Si vous ne me donnez dequoy m'enfariner  
Je n'ay plus rien à vous donner:  
Car pour dire le mot et faire bonne mine,  
Il faut avoir de la farine.*

**Fonte:** Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Le Roux, A. (16..-17.. ; graveur). Graveur. Habillements et scènes comiques du Théâtre Italien: soixante-douze planches: [estampe]. 1750. Pág. 02.

*Se você não me der algo para me enfarinhar,  
eu não tenho mais nada para te dar.  
Porque dizer a palavra parece ser bom.  
Você tem que ter a farinha<sup>50</sup>.*

Para todos que estudam a comicidade e os cômicos, a relação entre os cômicos da *commedia dell'arte* e os palhaços parece muito evidente, todavia ainda faltam muitos registros e levantamentos a fim de traçar objetivamente uma linha histórica que estabeleça um vínculo entre as dramaturgias realizadas pelos comediantes do século XVI e os palhaços do circo moderno dos séculos XVIII e XIX. Barni aponta que, “tradicionalmente, situa-se o nascimento da *commedia dell'arte* em meados do século XVI. O primeiro estatuto de uma companhia de atores profissionais, ou “cômicos”, de que se tem conhecimento data de 1545. Na outra ponta, marca-se como ponto final da *commedia dell'arte* o fim do século XVIII.” (BARNI *in* SCALA, 2003, p. 17). A princípio nos parece plausível que a relação entre o fim da *commedia dell'arte* e o fechamento do Teatro da *Comedie Italienne* em Paris em 1780, bem como o início do Circo Moderno de Philip Astley em Londres em 1770, pressupõe um nexos histórico, uma vez que são concomitantes. Parece óbvio que a decadência de um leva ao surgimento de outro, mas esta relação não é tão claramente evidenciada em estudos ou documentos, até porque dizem respeito a diferentes países da Europa ao longo do século XVIII. Contudo, é possível constatar o quanto os cômicos se difundiram pela Europa dominando por pelo menos 50 anos a arte da improvisação a ponto de serem considerados “atores profissionais” (BARNI *in* SCALA, 2003), além de fundarem um novo paradigma no teatro ocidental – incluindo as mulheres nas encenações. Antes mesmo das turnês teatrais do século XIX promovidas pelas companhias do mecenas Duque de Saxe-Meiningen (Alemanha), tais como o Teatro Livre de Antoine (França) e o Teatro de Arte de Moscou (Rússia), os comediantes adotaram uma vida nômade, percorrendo toda a Europa e afrontando as dificuldades peculiares do período.

A itinerância dos artistas é apontada por Ferrone em seus estudos sobre as viagens dos comediantes do século XVI a partir de textos, tratados, prefácios e outros documentos onde é possível identificar o tipo de “[...] *le strade; i mezzi de trasporto; i tempi di percorrenza; gli alloggi e le poste; le barriere doganali; il calendario comico*<sup>51</sup>.” (1993, p. 45).

---

50 Essa frase é dúbia e a palavra farinha serve como alimento, tanto quanto para a maquiagem dos artistas. Assim, a conclusão “Você tem que ter a farinha”, significa que o público tem que dar motivos ou recursos para que o artista coloque sua máscara.

51 Tradução nossa: “as estradas; os meios de transporte; o tempo de percurso; as moradias e correspondências; os barreiras alfandegárias; o calendário cômico.”



Estampa 2 - Pantaleão



Fonte: Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Le Roux, A. (16...-17...; graveur). Graveur. Habillements et scènes comiques du Théâtre Italien: soixante-douze planches: [estampe]. 1750. Pág. 11.

A escassez de material de pesquisa que nos aporem referências, em especial no Brasil – onde não há muitas traduções das recentes pesquisas italianas sobre o assunto – também é apontada por Barni: “Em que pese, porém, a importância da *commedia dell’arte* no cenário mundial, pouco ou praticamente inexistente é o material disponível no Brasil a seu respeito.” (BARNI *in* SCALA 2003, p. 15). Essa dificuldade de encontrar material que nos conduza a fatos mais objetivos levanta muitas hipóteses na abordagem do tema, por isso a ideia não é estabelecer aqui nenhuma verdade sobre as relações entre a *commedia dell’arte* e os palhaços. Buscar-se-á, portanto, extrair suas conexões partindo dos pontos de efemeridade das encenações e da transmissão oral como características principais de ambas, bem como os diversos elementos que irão colaborar para a perpetuação de suas representações.

A estrutura das representações da *commedia dell’arte* seguia um roteiro específico (*canovacci*) e alguns artistas possuíam uma espécie de caderno de anotações, conhecido como *zibaldone*, onde anotavam os *lazzi*, termo que, segundo Capozza, seria “*Il lazzo, parte di uno scheletro testuale che è lo scenario, diventa emblema, ideogramma dell’azione a cui l’attore sta dando vita*<sup>52</sup>” (2006, p. 07). Devido à capacidade de memorizar e aplicar os *lazzi* no momento adequado, acreditava-se que os atores da *commedia dell’arte* estavam sempre improvisando, o que não é de todo verdade, tampouco uma mentira pois, uma vez que entendido o *lazzo*, os atores o aplicavam em qualquer situação, da mesma forma como os palhaços de hoje parecem improvisar a todo instante perante o público em um espetáculo circense, quando na verdade já possuem memorizados os roteiros e *gags*<sup>53</sup> que os ajudarão em cena.

No que tange às características dos servos na *commedia dell’arte* como integrantes da dupla cômica, pode-se traçar igualmente um paralelo com a dupla cômica dos palhaços Augusto e Branco, na figura dos Zannis, assim definidos:

A hipótese mais provável é a que faz derivar diretamente do prenome dos criados, sempre Zan, Zani, Zuan, Zuani, Zuane, ou Zanni, que são a transformação dialetal do norte da Itália para Giovanni, Gianni ou Gian: Gian Cappella, Zan Gurgolo e assim por diante. Essa máscara também está ancorada à realidade daqueles tempos, e há uma suposta origem social e cultural para os criados serem de Bérgamo. A pobreza e a falta de trabalho levavam os montanhese dos arredores de Bérgamo a descer para as cidades em busca de fortuna; ali se adaptavam aos trabalhos mais pesados e cansativos, como os de carregador em geral, ou de “carregador de cestas”, nos mercados [...] Sempre havia dois *zanni* em cena. Supõe-se que de início sempre usassem roupas brancas. Brighella, o criado esperto e primeiro *zanni*, tem roupa branca com galões verdes. Arlequim, o criado bobo, é o segundo *zanni*: desmiolado, de uma sensualidade infantil, que amiúde se resolve por inteiro na gula, é desbocado, preguiçoso, zombado e espancado. A roupa branca do pobre do Arlequim, de tanto ser consertada com remendos de cores diferentes, cada

52 Tradução nossa: “O *lazzo* parte de um esqueleto textual na cena, torna-se emblema, ideograma da ação a quem o ator está dando vida.”

53 As *gags* dos palhaços têm uma função parecida com as dos *lazzi*, contudo podem ser tão somente uma piada, um bordão ou até mesmo uma ação.

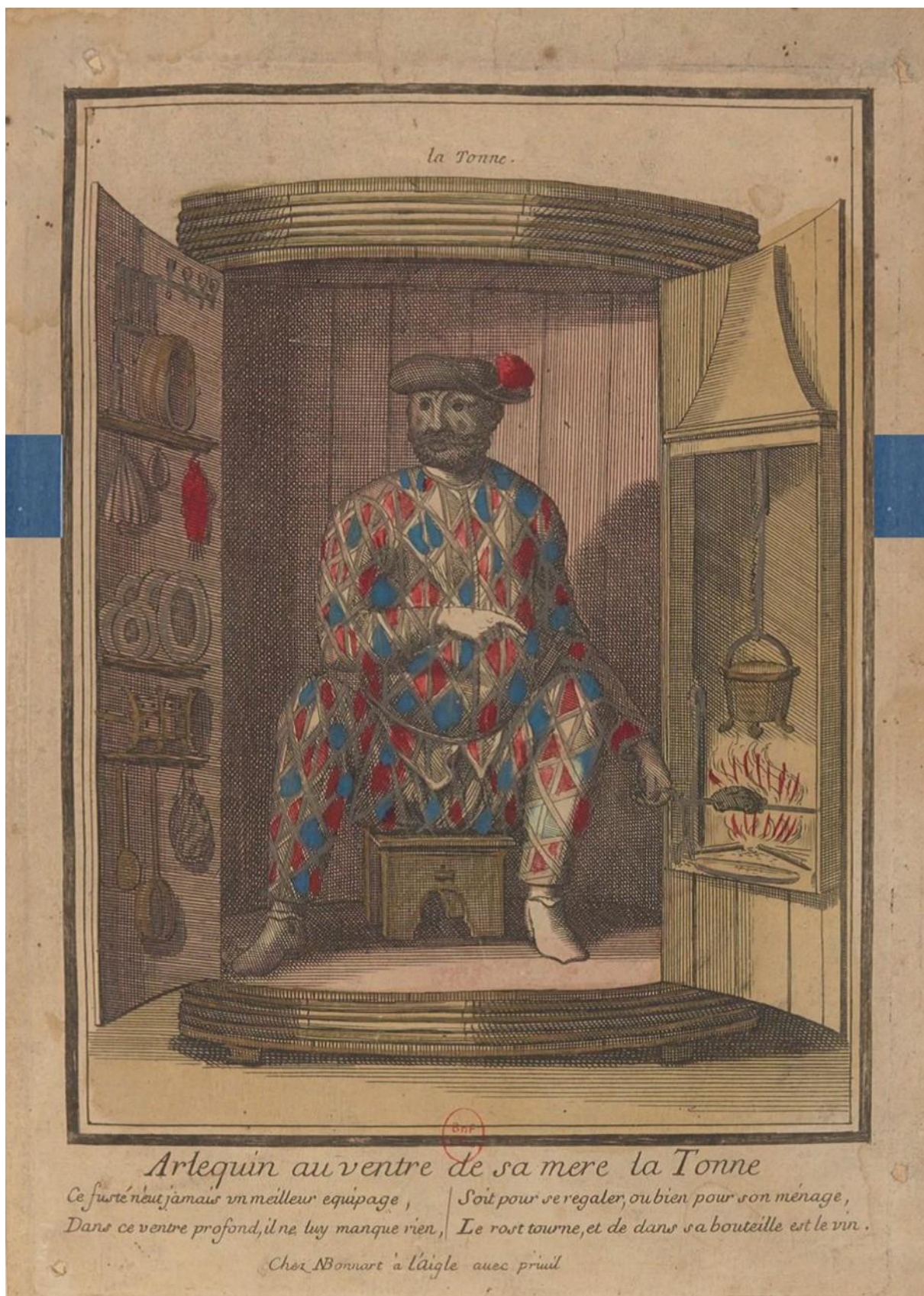
vez mais numerosos, acabou desaparecendo debaixo dos remendos [...] As linhas gerais eram essas, mas isso não significa que fosse obrigatório os dois criados manterem esse esquema binário de esperto e bobalhão; por vezes suas características se inverteram, e muitas vezes se fundiram, resultando numa mistura de vagabundagem e esperteza, num único papel de zombeteiro e zombado de uma só vez. (BARNI *in* SCALA, 2003, p. 25-26).

### Estampa 3 - Arlequim



**Fonte:** Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Le Roux, A. (16...-17...; graveur). Graveur. Habillements et scènes comiques du Théâtre Italien: soixante-douze planches: [estampe]. 1750. Pág. 16.

Estampa 4 - Arlequin no ventre da mãe



Fonte: Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Le Roux, A. (16...-17...; graveur). Graveur. Habillements et scènes comiques du Théâtre Italien: soixante-douze planches: [estampe]. 1750. Pág. 26.

As máscaras são um dos elementos fundamentais da *commedia dell'arte* que, por volta do século XVII, segundo Bernardi (2000), também era chamada “*commedia delle maschere*”<sup>54</sup>. As máscaras se dividem de acordo com os tipos: “*sono due Vecchi, Pantalone e Graziano, il primo se parla em veneto e il secondo in bolognese, e due Zanni, Arlecchino e Scapino, i servi che parlano in dialetto bergamasco e lombardo*”<sup>55</sup> (BERNARDI, 2000, p. 1168). O casal de namorados, tipo que também aparece na composição dramática da *commedia dell'arte*, não usa máscaras e constitui a parte mais lírica nas comédias. Admite-se a ideia das máscaras fixas dos personagens da *commedia dell'arte*, porém devemos entender que as máscaras só se fixaram devido a performance dos atores que usaram aquela máscara.

*Presa dalla tradizione o inventata dall'attore, la maschera della commedia dell'arte non fissa una parte né definisce propriamente un personaggio, ma è un tratto caratteristico – che può essere un costume, un modo de parlare, un tema, o anche semplicemente un nome – comune a tutti i personaggio che i singoli attori realizzano nelle singole commedie a partire da una determinata maschera. In altre parole, la maschera è al servizio dell'attore e della sua creatività e non viceversa. (BERNARDI, 2000, p. 1171)*<sup>56</sup>

---

54 Tradução nossa: “comédia de máscara”.

55 Tradução nossa: “são dois Velhos, Pantalone e Graziano, o primeiro fala em dialeto veneziano e o segundo bolonhês, e dois Zanni, Arlecchino e Scapino, servos que falam em dialeto bergamasco e lombardo”. Citação de C. Molinari, *La commedia dell'arte*, Mondadori, Milano 1985, p. 14.

56 Tradução nossa: “Ligada à tradição inventada pelos atores, a máscara da *commedia dell'arte* não fixa uma parte, tampouco define propriamente um personagem, ela é antes um tipo característico – que pode ser um jeito, um modo de falar, um tema ou simplesmente um nome – comum a todos os personagens que cada ator encena, imprimindo neles uma comédia singular a partir de uma determinada máscara. Em outras palavras, a máscara está à serviço do ator e da sua criatividade, e não o contrário.”

Imagem 6 - Personagens da Commedia Dell'Arte



Arlequin Diane.  
A Paris chez J. Mariette rue S. Jacques



Arlequin Empereur de la Lune  
aux colonnes d'Hercules avec Privil. du Roi



Ange Constantin dit Mezetin.  
A Paris chez J. Mariette rue S. Jacques aux



Arlequin Comtesse de Pimbeche.  
Colonnes d'Hercules avec Privil. du Roi.

Fonte: Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Le Roux, A. (16...-17...; graveur). Graveur. Habillements et scènes comiques du Théâtre Italien: soixante-douze planches: [estampe]. 1750. Pág. 35.

Imagem 7 - Personagens da Commedia Dell'Arte



Fonte: Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Le Roux, A. (16...-17...; graveur). Graveur. Habillements et scènes comiques du Théâtre Italien: soixante-douze planches: [estampe]. 1750. Pág. 36.

Imagem 8 - Personagens da Commedia Dell'Arte



Fonte: Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Le Roux, A. (16...-17...; graveur). Graveur. Habillements et scènes comiques du Théâtre Italien: soixante-douze planches: [estampe]. 1750. Pág. 37.



Arlequim é a máscara mais conhecida dos Zanni. Gambelli (1993, p. 175-176), em citação de Raparini, elenca os sinônimos pitorescos de Arlequim:

ARLICHINO, TRUFALDINO,  
Sia PASQUINO, TABARRINO,  
TORTELLINO, NACCHERINO,  
POLPETTINO, NESPOLINO,  
BERTOLINO, FAGIUOLINO,  
TRAPPOLINO, ZACCAGNINO  
TRIVELLINO, TRACAGNINO,  
PASSERINO, BAGATINO,  
BAGOLINO, TEMELLINO,  
FAGOTTINO, PEDROLINO,  
FRITELLINO, TABACCHINO.

Para Gambelli (1993), a origem do nome Arlequim é controversa. A partir de um estudo sobre a genealogia deste nome, é possível apontar diversas teorias que vão desde sua atribuição a um nobre até a sua identificação com o próprio diabo. Contudo, para a referida autora, o tipo Arlequim já era popular em feiras e vilarejos, sendo tipificado na *commedia dell'arte* como segundo Zanni. No fim do século XVI, após a chegada das Companhias dell'Arte a Paris, estes grupos ficaram conhecidos como *Comédie Italienne*, abriu-se margem a atores como Domenico Biancolelli (Itália – 1636/ França – 1688), que chega à França já em 1661, atuando como Arlequim em substituição de Tristano Martinelli (Itália – 1556/1631). Gambelli aponta que Biancolelli obteve estrondoso sucesso em Paris através de sua performance como Arlequim. O personagem de Arlequim torna-se tão conhecido que, até então, o termo Zannatas, muito difundido na Itália para descrever as encenações improvisadas dos servos, é substituído por Arlequinadas.

Há uma miríade de nomes distintos para Zanni com características semelhantes, o que importa é que essas características se encontram em diversos personagens cômicos, sejam eles do teatro, do circo, da ópera, do cinema ou da literatura.

Conforme mencionado anteriormente, a dupla dos Zanni irá se associar diretamente aos palhaços, nas palavras de Rémy, “Os clowns que se contentam em repetir todo dia as mesmas tiradas e as mesmas piadas – eles são contratados por um ano inteiro de apresentações – utilizam o cômico de acessório para renovar seu repertório, uma técnica tradicional e fácil cuja origem remonta a Joe Grimaldi” (2016, p.16).

É a partir das conexões estabelecidas durante aproximadamente dois séculos que podemos comparar alguns *lazzi* com algumas Entradas Clownescas ou com as Reprises. Rémy também aponta uma suposição sobre a transmissão oral destas técnicas:

Por que as entradas clownescas nunca foram escritas? Possivelmente, porque os clowns não queriam deixar um registro que pudesse ser utilizado. Essa desconfiança, bem compreensível em uma corporação onde o plágio é a regra, acrescentava-se à falta de instrução [...] Quando os clowns fixam em detalhes, hoje em dia, suas “entradas” são para uso pessoal e não para que

os outros utilizem suas invenções, ainda que os Gherardi e os Riccoboni nos tenham deixado os roteiros de suas comédias, e que várias comédias italianas e óperas cômicas do teatro das feiras nos tenham sido igualmente transmitidas. (2016, p.29).

É possível asseverar que a tradição oral dos comediantes *dell'arte* irá chegar aos circos modernos sobretudo através dos palhaços franceses, ingleses e espanhóis. Essa mesma tradição oral tem seus reflexos no Brasil já no século XIX. Certamente esta oralidade se perpetua e atravessa oceanos.

Quando se pensa na longa trajetória dos comediantes, suscetíveis a diversas influências de feiras, ruas, vilarejos, da cultura local, dos teatros, das cortes, dos palácios e de regiões geograficamente distintas, chega-se invariavelmente a um tipo cômico que desdobra em bufão, palhaço, Arlequim e que, adicionalmente, pode atuar sozinho, em dupla ou em trios. Uma extensa variedade de tipos de palhaços ou clowns irão surgir a partir das características propostas inicialmente com os primeiros Zanni da *commedia dell'arte*. Ornella Volta, em um texto para o livro *I Clowns*, de Federico Fellini, aponta alguns destes tipos:

*Nei primi tempi i clowns si suddividono in categorie ben definite: clowns dicitori, clowns musicali, clowns politici, clowns ammaestratori di animali e così via. Nel secolo scorso, su dieci clowns in giro per l'Europa, sette sono inglesi: nella prima metà del '900 predominano invece gli italiani e gli spagnoli, spesso di origine israelita. Il clown della scuola inglese si caratterizza per l'uso abbondante di trucchi ed accessori e per una pantomima eccessivamente caricaturale; il clown della scuola latina, esperto nell'acrobazia, coltiva un umorismo più sottile basato sulla finezza dell'osservazione e sulla capacità di imitazione dei vari caratteri; il clown della scuola francese è un virtuoso degli strumenti musicali e si fa notare per l'eleganza e la grazia. I clowns sovietici derivano direttamente dalla scuola latina, che – come tutto quello che veniva da Parigi – era già molto apprezzata nella Russia delle classi colte al tempo degli Zar<sup>57</sup>. (VOLTA in FELLINI, 1970, p. 136).*

É perceptível que a emancipação dos cômicos da *commedia dell'arte* pela Europa e parte da Ásia irão influenciar diversas gerações tidas como tradicionais na arte da acrobacia e pantomimas criando um repertório variado para suas encenações improvisadas. Destaque para o inglês Joe Grimaldi, que tem em sua genealogia origem italiana.

---

57 Tradução nossa: “Em um primeiro tempo, os palhaços se subdividiam em categorias bem definidas: palhaços recitadores, palhaços musicais, palhaços políticos, palhaços domadores de animais e assim por diante. No século passado, a cada dez palhaços que circulavam pela Europa, sete eram ingleses: já na primeira metade do século XX predominam os italianos e espanhóis, a maioria deles de origem israelita. O palhaço da escola inglesa se caracteriza pelo uso abundante de truques e acessórios, bem como por uma pantomima excessivamente caricatural; o palhaço da escola latina, especialista em acrobacia, cultiva um senso de humor muito sutil baseado na fineza de sua observação e em sua capacidade de imitar diversos caracteres; o palhaço da escola francesa é um virtuoso em diversos instrumentos musicais e se faz notar por sua elegância e graça. Os palhaços soviéticos derivam diretamente da escola latina que – como tudo que vinha de Paris – era já muito apreciado na Rússia desde os tempos clássicos dos Czares.”

O repertório da *commedia dell'arte*, sejam através dos *canovacci* ou dos *zibaldoni* com seus *lazzi*, irão dar origem, possivelmente ao repertório dos palhaços, sofrendo impacto de diversas outras influências, uma vez que na transmissão oral, segundo Burke menciona “O indivíduo pode inventar, mas numa cultura oral, como ressaltou Cecil Sharp, ‘a comunidade seleciona’. Se um indivíduo produz inovações ou variações apreciadas pela comunidade, elas serão imitadas e assim passarão a fazer parte do repertório coletivo da tradição”. (2010, p.161).

### Imagem 9 - Antiga Canção Napolitana

#### Songo lo tiromole(antiga canção napolitana)

Sóngo n'ommo d'alta sfera,  
trallarillirera, trallarillirera...  
só' dottore de valore,  
trallarillirera, trallarillirá...

Diciarraje, si tu mme siente,  
che grand'ommo è chisto ccà!  
Stó' a lo Muolo e tiro diente,  
trallarillirera, trallarillirá!

II

Tengo ll'arte e la manera,  
trallarillirera, trallarillirera...  
sóngo strutto, saccio tutto,  
trallarillirera, trallarillirá...

Chist'unguento ve conzola,  
ogne male fa passà...  
Ve fa crèscere la moia,  
trallarillirera, trallarillirá!

III

Medicina, antica e vera,  
trallarillirera, trallarillirera...  
Chi lo vede, non lo crede,  
trallarillirera, trallarillirá...

Cinche solde...ma ch'è stato?!  
Pecché ognuno se ne va?!  
Gué, lo prezzo ha spaventato...  
trallarillirera, trallarillirá!

(Anônimo)

Sou um homem das altas esferas,  
trallarillirera, trallarillirera...  
sou doutor de valor  
trallarillirera, trallarillirá...

Se você me escutar  
vai dizer, que grande homem é esse aqui!  
Fico no Cais e arranco dentes,  
trallarillirera, trallarillirá!

II

Tenho a arte e tenho o jeito,  
trallarillirera, trallarillirera...  
sou instruído, sei tudo,  
trallarillirera, trallarillirá...

Este unguento vai lhe dar alívio  
toda dor fará passar  
faz crescer o seu molar,  
trallarillirera, trallarillirá!

III

Medicina, antiga e verdadeira,  
trallarillirera, trallarillirera...  
Quem vê, nem acredita, trallarillirera,  
trallarillirá...

Cinco reis... o que que foi?  
Por que todos vão embora?  
hei, o preço assustou...  
trallarillirera, trallarillirá!

Fonte: Tradução de Roberta Barni, acervo da tradutora. Também é possível ouvir uma versão desta canção na voz de Roberto Murolo (canção que aborda a profissão do arrancadentes).

Em 1611, Flamínio Scala publica *Il Teatro delle Favole Rappresentative, ovvero la ricreazione comica, boschereccia e tragica divisa in cinquanta giornate*, traduzido ao português em 2003 por Roberta Barni. A obra compila 40 roteiros de comédias, dentre elas o Arrancadentes, com o seguinte excerto:

Arlequim vestido de arrancadentes. Pedrolino manda Arlequim arrancar todos os dentes de Pantalone, dizendo-lhe que estão estragados; recolhe-se. Arlequim, sob suas janelas, grita: “Quem tem dentes estragados”; nisto Pantalone da janela chama-o, depois sai. Arlequim puxa todas as suas

ferramentas, as quais são todas ferramentas de ferreiro, nomeando-as uma a uma ridiculamente; manda-o sentar, e com a torquês arranca-lhe quatro dentes bons. Pantalone, de tanta dor, agarra-se à barba do arrancadentes, a qual, sendo postiça, fica em sua mão. Arlequim foge, Pantalone arremessa-lhe a cadeira, depois, queixando-se da dor de dente, entra em casa. (SCALA, 2003, p. 160-161)

O travestimento, recurso muito utilizado na *commedia dell'arte*, é mobilizado por Arlequim no contexto da referida cena; Pedrolino o convence a se disfarçar de arrancadentes para se vingar de uma mordida no braço dada por Pantalone. Ao que parece, esta cena foi deslocada de um contexto maior e transformada em um esquete de palhaços que, através da oralidade, sofre algumas modificações, chegando aos circos brasileiros conforme a descrição de Souza:

O assistente do palhaço entra em cena limpando o picadeiro e se assusta com alguém que vem do meio da plateia gritando. A pessoa está com um pano amarrado que vai do queixo até o alto da cabeça, evidenciando que está com dor de dentes. A bochecha está inchada, local este onde se encontra o truque da Reprise, neste caso o Dente. O assistente coloca o doente sentado e vai chamar o dentista. Entra o palhaço caracterizado de dentista, com óculos de lentes grossas, mais conhecido como “fundo de garrafa”, assim não enxerga quem é o paciente e quem é o assistente. Então começam as confusões do palhaço. Ele aperta a bochecha do paciente que grita. Cada vez que ele aperta a bochecha, o paciente grita, na terceira vez o palhaço finge que vai apertar e o paciente grita somente com intenção do aperto. O palhaço pede para o assistente trazer a anestesia, este traz a marreta, que normalmente é a do próprio circo<sup>58</sup>, quando a levanta para bater na cabeça do paciente, o dentista o impede dizendo ser a outra. Esta cena acontece atrás do paciente e é vista somente pelo público. O assistente traz uma injeção enorme e o paciente se assusta com o tamanho da injeção; como é necessário segurá-lo para que seja aplicada a injeção, o dentista acaba errando e aplica a anestesia no assistente. Este logo fica com a mão anestesiada, fazendo várias atrapalhadas, da mão passa para a perna e assim o assistente também se mostra muito atrapalhado. O dentista pede ao assistente que traga o alicate para extrair o dente causador de tamanha dor. Tudo isto é intercalado com os gritos de dor do paciente. O alicate é tão grande quanto a injeção, por isso novamente o paciente se assusta, mas o assistente consegue segurá-lo e o dentista enfia-lhe o alicate na boca e puxa uma enorme tripa vermelha, demonstrando que o dentista mais uma vez arrancou algo errado. Na segunda tentativa consegue finalmente arrancar-lhe o enorme dente. Encerra com o paciente correndo atrás do dentista e seu assistente. (2016, p. 82-83)

---

58 A marreta do circo é chamada de “bate-estaca”, um martelo muito grande e pesado utilizado para prender as estacas do circo no chão. Estacas são hastes de madeira ou ferro que sustentam e esticam as cordas do circo.

Fotografia 5 - Reprise do *Dentista*



**Fonte:** Acervo da autora. Palhaço Economia (Dentista); palhaço Bimbolinho (Assistente) e palhaço Real (Paciente). Foto de Tayane Bragança – Centro Cultural Plataforma, SSA/BA, 2009.

Há muitas semelhanças entre as cenas descritas; o travestimento assumido pelo palhaço serve como recurso ao personagem já fixado por um ator, neste caso em específico, o Palhaço Economia, travestido de Dentista. As atrapalhadas se fazem com o uso das ferramentas completamente desproporcionais e não apropriadas à extração dos dentes; a comicidade reside no fato de se arrancar tantas coisas de dentro de uma boca pequena: no caso do *canovaccio* de Scala, são os próprios dentes de Pantalone e, no caso do palhaço Real, uma tripa e um dente enorme. Levy (1991) também descreve a reprise do Dentista como “Paródia das Profissões”, mencionando que ela já era representada no final do século XIX pelos palhaços franceses.

Capozza (2006) nos apresenta um material riquíssimo dos *lazzi* utilizados por diversos comediantes. Partindo da oralidade para a cena, os comediantes *dell'arte* aplicavam esses pequenos roteiros ou indicações de cena quando e como queriam, num processo muito semelhante às cenas representadas pelos palhaços. O *lazzo* seria, portanto, uma indicação cômica que não necessariamente fazia parte de um roteiro maior, ou seja, de um *Canovaccio*. Alguns *lazzi* apresentam uma descrição mais detalhada e nos fornece informações

precisas, de modo que podemos imaginar como eram encenados, inclusive com indicações de acrobacias nas cenas; de outros *lazzi* sabemos apenas que eram empregados em determinado tema, como por exemplo “[...] *faccio il lazzo di trovare l’apertura troppo stretta*.<sup>59</sup>” (CAPOZZA, 2006, p. 40). Neste caso, não sabemos como o *lazzo* é realizado, dispomos somente da descrição de que ele deve encontrar uma abertura pequena. A autora descreve diversas situações em que os *lazzi del sacco* são aplicados, quando um dos personagens se esconde ou é escondido em um saco para fugir de alguém, entrar na casa da amante ou do namorado, se disfarçar ou roubar algo.

*89. Pulcinella, innamorato di Pimpinella, si fa portare da Tartaglia a casa di lei dentro un sacco. Orazio incontra Tartaglia, gli chiede cosa ci sia nel sacco, Tartaglia risponde che c’è un porco da vendere; Orazio vuol comprarlo ma, non essendo d’accordo sul prezzo, si allontana. Sopraggiunge Fabrizio, chiede cosa vi sia nel sacco, ripetono la stessa scena alla fine della quale Fabrizio se ne va. Arriva Pascarello, fa la stessa domanda e stavolta si accordano sul prezzo. Mentre Pascarello si allontana per prendere gli attrezzi per ammazzare il porco, Tartaglia davanti casa di Pimpinella fa uscire Pulcinella dal sacco; Pascarello ritorna, vede il sacco vuoto, chiede a Tartaglia dove sia il porco, Tartaglia risponde che il porco è Pulcinella; Pascarello si infuria, vuole Pulcinella sostenendo di averlo comprato, e Pulcinella resta per metà fuori del sacco a fare a botte con Pascarello<sup>60</sup>. (2006, p.35).*

O recurso de se esconder em um saco é empregado em várias comédias até os dias de hoje. “Saco de Verduras”, um número muito representado e conhecido no repertório dos palhaços brasileiros, é o exemplo perfeito para uma comparação com o *lazzo* mencionado anteriormente.

*Dois palhaços entram em cena e resolvem tirar vantagem do Mestre de Cena<sup>61</sup>; um se esconde dentro de um saco e o outro tenta vendê-lo como um saco de verdura. Enquanto o Mestre de Cena apalpa o saco, o palhaço vai dizendo que tipo de verdura ou fruta tem no saco, até apalpar algo grande e grosso que o palhaço diz ser a mandioca, quando então é descoberto o segundo palhaço dentro do saco e o Mestre de Cena sair correndo atrás dos dois.<sup>62</sup>*

59 Tradução nossa: “[...] faço o *lazzo* de encontrar a abertura muito estreita.” Retirado da comédia *A Filha Desobediente* e realizada por Biancolelli.

60 Tradução nossa: “Pulcinella, apaixonado por Pimpinella, pede a Tartaglia que o leve a casa dela dentro de um saco. Orazio encontra com Tartaglia e pergunta o que há no saco, Tartaglia responde que é um porco para vender; Orazio se propõe a comprá-lo mas, não chegando a um acordo no preço, se afasta. Fabrizio se aproxima e pergunta o que há no saco, se repete a mesma cena e no fim dela Fabrizio vai embora. Chega Pascarello, faz a mesma pergunta e desta vez entram num acordo de preço. Enquanto Pascarello se afasta a fim de pegar as ferramentas para abater o porco, Tartaglia, já diante da casa de Pimpinella, deixa sair Pulcinella do saco; Pascarello retorna e vê o saco vazio, pergunta a Tartaglia onde está o porco, Tartaglia responde que o porco é o próprio Pulcinella; Pascarello se enfurece e o reclama por tê-lo comprado, e Pulcinella, metade dentro e fora do saco, luta com Pascarello.” Extraído da comédia *Policinella innamorato*, realizada por Sersale.

61 Mestre de Cena é o mesmo que Mestre de Pista, Crom, Escada ou, conforme aponta Rémy, Monsieur Loyal.

62 Resumo realizado pela autora a partir das observações dos palhaços nos circos brasileiros.

Estampa 5 - Lazzo do Saco



Fonte: Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Le Roux, A. (16...-17...; graveur). Graveur. Habillements et scènes comiques du Théâtre Italien: soixante-douze planches: [estampe]. 1750. Pág. 63.

Trata-se do mesmo recurso que é utilizado na cena do Piano, quando o palhaço oculto dentro do saco diz ser um piano. Aliás, é possível perceber muitas semelhanças entre os *lazzi* e o repertório dos palhaços, porém este último seria o equivalente ao deslocamento dos *lazzi* fora do contexto da comédia.

O *Lazzo del "tavolino"*<sup>63</sup>, de acordo com Capozza (2006), indica uma "distorção no corpo do ator", que faz um movimento acrobático na imitação de uma "mesa", de modo que outro ator possa utilizá-lo para escrever uma carta. Em seguida, Coviello e Pulcinella<sup>64</sup> tentam enganar o Dottore e convencê-lo a comprar uma mesa, que na verdade é o próprio Pulcinella disfarçado de tal objeto. No mundo fantástico da comicidade, tudo é perfeitamente compreensível, risível e sem lógica alguma. Os atores estabelecem uma cumplicidade com o público, de modo que ele entenda e compactue com a história encenada naquele exato momento. Por isso, o fato de Pulcinella se fazer passar por "mesa" e ser vendido para o Dottore é perfeitamente cabível dentro da estrutura da *commedia dell'arte*. Este mesmo artifício também é empregado em "Salto

63 Lazzo 103, p. 38.

64 Lazzo 104, p. 39.

Mortal/Maninho” (SOUZA, 2016, p. 125-126), quando um dos palhaços é feito de “banco” para que o outro possa se sentar nele e ler uma carta da sua namorada.

Em “*Lazzi del finto morto*”, Capozza apresenta outras tantas formas de trapaça das personagens da *Commedia Dell’Arte* através do recurso de se fingir de morto, seja para ganhar algum dinheiro, seja para fugir de maridos furiosos. “Morrer para ganhar dinheiro” (SOUZA, 2016, p. 110) faz parte do repertório dos palhaços nos circos brasileiros e a temática traz semelhanças entre a palhaçada e alguns dos *lazzi* descritos por Capozza.

Em sua pesquisa e levantamento de informações, Capozza nos apresenta treze passagens que abordam os *lazzi* ligados ao sono, à indução do sono e a seu fingimento, recursos através dos quais, segundo a autora, seria possível imaginar a movimentação dos atores em sono profundo vagando de um lado ao outro, tal como na descrição de Biancolelli e Riccoboni. A seguir citamos um excerto em que Riccoboni, interpretando Arlequim, realiza um desses *lazzi*.

*176. Arlecchino, svegliato da Lelio, gli risponde mezzo addormentato, poi scosso dal padrone si alza in piedi. Lelio gli dice che, se il suo padrone non riesce a riposarsi, allora lui non deve addormentarsi così profondamente; mentre gli parla, Arlecchino se addormenta di nuovo e russa, cosa che fa irritare Lelio, che lo scuote di nuovo e lo fa alzare, gli fa fare qualche passo, finché Arlecchino non si addormenta in piedi, alla fine, dopo lazzi, Lelio lo tira per le orecchie. (2006, p. 49)<sup>65</sup>*

Ao analisar a temática do sono nos *lazzi* apresentados, diversas são as considerações acerca do universo e da estrutura cômica. Na *commedia dell’arte* os servos são extremamente explorados por seus patrões; o trabalho braçal e físico evidenciado pela atuação reflete uma função social no período em questão, ou seja, nos séculos XVI e XVII. A alusão ao sono dos personagens a qualquer tempo ou hora demonstra o quão cansativo e exaustivo é o trabalho que exercem, de modo tal que não há tempo para dormir. Portanto, o sono incontrolável pode gerar confusões e situações cômicas. Esse legado de confusões que a temática do sono pode ensejar também perdura ainda hoje no repertório dos palhaços. Na comédia “Pensão de Dona Estela”, a comicidade reside no compartilhamento da mesma cama onde os clientes da pensão irão dormir, ambos creem que é a dona da pensão a pessoa com quem irão dividir o leito, mas na verdade são dois palhaços. Na reprise “Sonâmbula”, a comicidade reside no profundo sono da irmã do mestre de cena que não pode ser acordada e livremente, aproveitando-se de seu sonambulismo para levar diversos objetos do palhaço enquanto se desloca pelo picadeiro. O mestre de cena conforta o palhaço alegando que no dia seguinte lhe devolverá os objetos.<sup>66</sup>

65 Tradução nossa: “Arlequim, acordado por Lélío, responde meio adormecido, e então, sacudido por seu mestre, levanta-se. Lélío diz-lhe que se o patrão não consegue descansar, ele também não deve adormecer tão profundamente; enquanto falava com ele, Arlequim adormece novamente e ronca, o que irrita Lélío, quem o sacode de novo, levanta-o e faz com que dê alguns passos até que por fim Arlequim adormece outra vez em pé; depois dos *lazzi*, Lélío o puxa pelas orelhas.”

66 Uma versão dessa entrada pode ser vista no Apêndice I. Ver também Bolognesi (2003, p. 252).



Os *lazzi* da *commedia dell'arte* fazem parte de um conjunto de roteiros ou “esqueletos”, tal como mencionou Capozza, transmitidos oralmente para aqueles que dominam ou entram em contato com a técnica da comicidade. Os *lazzi* estão presentes em diversas estruturas dramáticas, a exemplo das comédias de Shakespeare ou de Molière, ou mesmo de Ariano Suassuna. Convém salientar que, por fazer parte da oralidade, uma “estrutura” cômica não possui uma autoria da qual se possa ter o domínio completo para que ela se configure como um direito autoral. Portanto, essas “estruturas” foram e continuam a ser transmitidas através da oralidade, todavia é na representação do ator, atriz, palhaço, palhaça ou do cômico que a sua manifestação realmente se efetiva. Pode-se inferir a propriedade e o domínio de quem interpreta *lazzi* na citação de Capozza sobre os “*Lazzi di portar pesi*”, ou seja, *lazzi* acrobáticos que exigem do cômico uma destreza corporal para convencer o público de que está levantando uma mala pesada ou uma sacola; de que está carregando um corpo pesado ou empurrando uma porta pesada. Essa demonstração de peso que exige força física do corpo fomenta no imaginário de quem assiste que aquilo é possível, a despeito de todos os exageros que promovem a comicidade das cenas. Pode-se encontrar uma correlação entre esses *lazzi* e o repertório dos palhaços em “A Fera”:

Um palhaço puxa uma enorme caixa que parece estar muito pesada. Dentro há algum animal gigantesco ou um monstro, pois a cada vez que o palhaço realiza uma ação acrobática percebemos isso. A caixa se mexe fortemente; o palhaço joga um frango e da caixa sai somente os ossos; o palhaço entra na caixa e após muitos estrondos, rugidos e urros, ele sai com a roupa toda rasgada. Finalmente o palhaço consegue “laçar” o animal feroz e começa a puxá-lo de dentro da caixa. Ao sair, percebemos que é somente um bichinho de pelúcia.<sup>67</sup>

Segundo Capozza (2006, p. 50):

*Sono lazzi o, che per loro natura potrebbero essere inseriti anche tra i lazzi acrobatici. La mancanza di indicazioni sufficienti a comprendere appieno il loro svolgimento, e il fatto che in essi non venga mai usata la parola, ci fanno tuttavia propendere per l'assegnazione alla categoria dei lazzi muti.*<sup>68</sup>

A expressão do corpo favorece a leitura da cena, de modo que a palavra se torna desnecessária ao público. Deste modo, a classificação apontada pela autora se enquadra em uma das categorias e estilos de alguns palhaços nas representações de seu repertório cômico. Contudo, a grande maioria mescla e diversifica suas apresentações entre reprises mudas e faladas. Vale lembrar que toda a comicidade e ação da cena depende muito da expressão do corpo de quem a representa. Do mesmo modo que

67 Resumo da própria autora a partir da narrativa dos palhaços Bimbolinho, Gostosinho e Grampinho. Não há um nome específico para essa reprise, sabe-se no entanto que se trata de uma paródia das profissões, conforme aponta Levy (1991), sendo a ocupação de domador o objeto satírico desta palhaçada.

68 São *lazzi* particulares, que por sua natureza podem ser incluídos entre os *lazzi* acrobáticos. A falta de indícios suficientes para compreender plenamente o seu desenvolvimento, e o fato de a palavra neles nunca ser usada, levam-nos a favorecer a classificação na categoria de *lazzi* mudo.

falamos da importância do conhecimento do repertório dos palhaços para que estes tenham sempre um mãos um leque variado de opções para oferecer ao seu público, falamos também do repertório individual que cada palhaço constrói ao longo de seu exercício profissional. Esse repertório individual que os palhaços aplicam em suas Gags, Jargões, Cascatas, entre outros, seria o equivalente aos *lazzi* dos comediantes *dell'arte*.

Outros *lazzi* passíveis de serem usados de diversas maneiras são os “Lazzi di passeggio” (CAPOZZA, 2006, p. 51), em que o servo imita o modo de caminhar de seu amo como se fosse uma sombra. Esse recurso é muito empregado pelos palhaços em diversas situações, a exemplo da “Oração de São Luiz”,<sup>69</sup> ocasião em que o palhaço informa que todos devem segui-lo, e os demais seguem seus passos em cena e não nas palavras.

### 3.2 O Repertório Cômico nas Ruas e Feiras

A liberdade em sua máxima expressão sempre foi uma característica dos artistas de rua, podendo, a partir de sua visão de mundo, manifestar críticas à sociedade, à cultura, à própria arte e por vezes até mesmo ao próprio artista. Essa liberdade só esbarra em um empecilho, ainda mais premente: a Fome. Por isso, no intuito de sanar seu apetite, seja em sentido literal ou metafórico, o artista busca associar suas representações diante de um público que possa pagá-lo de qualquer forma: com dinheiro, objetos, troca de serviços, e até mesmo serviços sexuais. Ao que tudo indica, não é incomum que o artista esteja presente em locais onde há grande circulação de dinheiro e mercadorias. Constatamos isso no próprio surgimento da máscara do *zanni*, oriundo da região mais pobre no período entre Idade Média e Renascimento, ou seja, a região de Bérgamo na Itália, através de sua migração para Gênova ou Veneza, mais especificamente, aos locais de trabalho nos portos (SCALA; BARNI, 2003). Tal como os *zanni*, outra classe trabalhadora também se dirigiu às regiões portuárias da Itália pelos mesmos motivos: as prostitutas. Em ambos os casos, associado à esse fato estava “a fome com a vontade de comer”. Esses dois tipos de trabalhadores evidenciam a busca por melhores condições de trabalho, algo que por sua vez exigia o deslocamento e as interações sociais, elementos tão necessários para que sua fome fosse mitigada. Ao longo de muitos séculos esse tipo de nomadismo foi necessário ao artista, buscando ir cada vez mais longe e adentrando diversos territórios tanto para representar sua arte quanto para não morrer de fome.

Aliás, a fome como característica principal na composição do personagem cômico manifesta-se em diversas obras, tais como o Pantagrue de Rabelais, os bufões e bobos da corte se associavam à nobreza para que não lhes faltasse comida; o palhaço que adentra aos banquetes dos filósofos, conforme apontado por Minois (2003); os servos da *commedia dell'arte*; o *gramelot* segundo Dario Fo (1999), para ficar somente em

---

69 Ver uma versão no Apêndice X.

alguns exemplos. Essa fome, seja ela literal ou metafórica, servirá de base não só à composição dos personagens, mas também como tema central do repertório que será construído ao longo dos anos em ruas e feiras por onde os comédicos se apresentaram até a consolidação dos palhaços nos circos. O local perfeito para saciar essa fome é aquele em que o comércio se prolifera. Portanto, desde que se tenha registro de uma aglomeração onde circule dinheiro e mercadorias, lá certamente estarão palhaços, acrobatas, contorcionistas, funambulistas, prestidigitadores, além de uma gama de pedintes e mendigos, em sua grande maioria caracterizada como vagabundos (BOLOGNESI, 2019). Os poucos registros que temos de roteiros e/ou textos dramáticos evidenciam o quão corriqueira era a associação da arte-fome-produto, representada nas feiras. No texto anônimo “O pastelão e a torta”, presenciamos uma dupla cômica premiada pela fome a enganar a mulher do pasteleiro. Nas farsas tabarínicas, a exemplo de “Tabarin, o salsicheiro”, é evidente a rapidez e a agilidade na encenação para não se perder de vista o cliente que transitava pela feira e assim vender seus produtos, saciando a fome daqueles que a representavam. É no decorrer do tempo marcado pelo exercício de chamar a atenção do público de modo a poder vender produtos diversos (unguentos, pomadas, elixires, xaropes) que a profissionalização das práticas artísticas se tornou necessária, amiúde transitando da comercialização de produtos para a “venda” do produto artístico.

De acordo com o Dicionário da Idade Média (1990, p. 144), as feiras são “oriundas, em sua maior parte, das reuniões de negociantes em dias festivos da Igreja ou feriados (do latim *feriae* – dia de repouso em honra dos deuses) [...]”, e constituem importantes elos de vínculo comercial, cultural e social entre as regiões rurais e os conglomerados urbanos que começam a florescer na Europa durante a Idade Média. Rau (1982) explica que muitas delas eram criadas mediante cartas de autorização, como as feiras portuguesas, documento que nos ajuda a identificar o ano exato da criação de algumas das principais feiras surgidas na Europa Medieval<sup>70</sup>. Rau (1982) realiza um levantamento detalhado das Feiras de Portugal, muito embora a própria autora reconheça que as feiras portuguesas só assumem a devida importância no contexto europeu a partir do início das grandes navegações, no século XV. Segundo a autora, as Feiras criaram rotas, sejam marítimas ou terrestres, que uniam a Europa numa relação de trocas e negociações diversas. As feiras atravessam séculos, contribuem para a modificação geográfica, social e cultural, bem como se alteram ao longo dos séculos. O estudo sobre as feiras medievais interessa a diversas áreas do conhecimento e, no caso específico desta pesquisa, nos interessam tanto as rotas mercantis quanto o que era produzido durante o período de duração das feiras, uma vez que daí advém nossa fonte de estudos sobre as artes do espetáculo, ou seja, a fonte de inspiração para os repertórios dos comédicos e palhaços legatários desta tradição. Assim define Rau (1982, 53) sobre a importância cultural das feiras:

---

<sup>70</sup> Ver tabela criada a partir das informações de RAU no Apêndice A.

Era nelas que o comerciante vindo de longe contava suas histórias maravilhosas ou terríficas das suas aventuras em países longínquos, o que vira e ouvira pelas sete partidas do mundo. Companheiro do peregrino e do jogral, percorrendo com eles as estradas que conduziam a Santiago de Compostela, a Roma, ao Oriente, através dos desfiladeiros dos Pirinéus ou dos Alpes, o mercador levava presos a si farrapos preciosos de lendas, de ideias e de formas, colhidas nas suas longas deambulações. Com seus fardos de mercadorias, ele transportava também os cantares da sua terra, o inextinguível manancial da poesia popular, as suas preocupações, as suas misérias e as suas astúcias.

As grandes feiras da Europa medieval contribuíram também para a abertura de novas estradas a partir das rotas, num processo que, conseqüentemente, favoreceu a circulação realizada pelos artistas ambulantes. O fazer artístico acaba por ser impactado pelo tipo de comércio realizado nas feiras: o termo “banco” como instituição financeira tem suas origens nos negociantes das feiras que aproveitavam a venda de produtos para realizar empréstimos de moedas e depois cobrar a dívida. Tudo era realizado em banquetas, tablados, bancos, daí provavelmente provenha o termo “saltimbancos”, ou seja, os saltadores de bancos e tablados (CASTRO, 2005). Outro fator importante referente às características das feiras medievais europeias reside na autorização para a realização de uma feira próxima à data de uma festividade ligada à Igreja, à coroa ou ao condado, cuja assinatura decretava um período de paz no qual as pessoas não poderiam ser presas, salvo por algo considerado grave durante a festividade. (RAU, 1982). As feiras funcionavam como grandes festivais em um determinado período do ano, por um certo período tempo: três, oito, quinze dias e, eventualmente, a depender da importância da feira, poderia durar até um mês. Nas imediações das feiras, criaram-se os mercados, abastecidos pelos mercadores, em sua grande maioria trabalhadores dos portos marítimos das grandes vilas ou centros urbanos da Europa. Uma atividade exercia impacto sobre a outra, muito embora o funcionamento dos mercados e portos era constante, ao passo que as feiras eram periódicas. Contudo, à ocasião das feiras, o movimento era muito mais intenso em mercados e portos, o que aumentava também o lucro da coroa ou do condado. Por esta razão, os governantes (reis, rainhas, imperadores, duques, etc) e inclusive os clérigos faziam diversas concessões durante o período compreendido pelas feiras, uma vez que esta licenciosidade resultava no aumento das arrecadações de taxas e impostos.

É a partir dessas características das feiras que diversos estudos das artes cênicas são realizados. Quando Minois (2003) escreve sobre o riso, muitos dos documentos remetem justamente ao período de realização das feiras, tal como Berthold (2010), Bakhtin (2010) ou Zumthor (1993). Os personagens cômicos assumem na expressão corporal e textual as características dos mercadores (Pantaleão – *da commedia dell'arte*; Antônio – de Shakespeare, entre outros), dos servos (os *Zanni* da comédia de máscara) e tantos outros personagens das feiras, como os

charlatães. Ao desenvolver negócios relacionados aos produtos físicos (tecidos, especiarias, metais – preciosos ou não – alimentos), as feiras atraem também produtos culturais: aqueles que possuem melhor comunicação e inovação vendem mais; aqueles que usam da espetacularidade dos saltimbancos atraem mais público e, conseqüentemente, vendem o dobro. O circo e sua itinerância bebem na fonte dos espetáculos das feiras e este é justamente o cerne desta pesquisa, debruçada no levantamento das fontes de inspiração que possibilitarão a criação de um fértil repertório para os palhaços.

### **3.30 Repertório Cômico nas Feiras Europeias: de charlatães a profissionais**

Durante o período de realização das feiras, conforme apontado anteriormente, além de toda a comercialização de produtos, concessão de empréstimos e financiamentos responsáveis por garantir o abastecimento local, havia esse pequeno mercado financeiro que também era um alvo dos artistas que perambulavam por toda a Europa ao longo da Idade Média e era Moderna. Buscavam, por todos os meios, sobreviver através da sua arte, seja ela retórica ou acrobática. A disputa por espaço e reconhecimento da arte levou à criação de grupos e empreendimentos que buscavam o apoio (financiamento) de um mecenas<sup>71</sup>. Assim alguns grupos se consolidavam e adquiriram profissionalismo, ao passo que outros se caracterizavam como “amadores”. Até hoje utilizamos os dois termos para nos referir aos artistas: os “amadores”, aqueles que amam a arte e não necessariamente visam sua busca sua subsistência nela, e os “profissionais”, artistas que vivem de seu próprio trabalho artístico. Contudo, ambos os termos são muito questionáveis se levarmos em conta tão somente o requisito financeiro, pois um palhaço que trabalha de 04 a 06 horas por dia em frente a uma loja, atraindo a clientela, seria ele menos profissional do que aquele que durante 2 horas por dia encena um espetáculo em um circo? Talvez seja muito prolífico repensar a questão como uma evolução da profissão, conforme aponta o palhaço Grampinho em entrevista:

Na verdade a minha primeira vez de palhaço foi de entrega de bônus, não foi nem de palhaço. Mas aí eu já...entreguei o bônus e o cara já me chamou pra trabalhar com ele na reprise. Porque eu fui entregar bônus e eu mesmo fiz uma roupa para mim mesmo, para não usar a roupa de dono de circo, de “sacolão” ...aqueles negócios. Fiz minha roupa e o cara me chamou para trabalhar com ele. Comecei como palhaço, mas atuando como “Escada” pra ele. (Thiago Diniz, palhaço Grampinho, Apêndice F).

---

71 Mecenas – o termo traz referência ao estadista romano Caio Cilino Mecenas (60 a.C – 08 d. C), responsável por proteger artistas de seu tempo. Durante o período medieval e renascentista, nobres e ricos costumavam “adotar” pintores, escultores, poetas, companhias teatrais, bufões, dentre outros artistas que entretinham seus séquitos com suas obras artísticas. Atualmente, em nosso meio cultural, empregamos o termo na produção de captação de recursos para projetos artísticos.

Tessari aponta a desvalorização de certos artistas no século XVI em função da temática utilizada:

Pouco depois de meados do século XVI, um ilustre intelectual laico especialista em teatro – Anton Francesco Grazzini, chamado O Lasca – com palavras muito ríspidas, desaprova o enorme sucesso entre a juventude fiorentina de um certo tipo de espetáculo, na sua opinião, principalmente, pela profanação desenfreada. (2017, p. 268)

Ainda no século XVI, dentro dos preceitos básicos que reestruturam os conceitos da antiguidade clássica da cultura grega, posteriormente identificada como Renascimento, Leone de' Sommi, como era conhecido o judeu lehuda Leone ben Itzhak Sommo (1525/27 (?) – 1586/92(?)), desponta como dramaturgo e encenador na cidade de Mântua, contrariando seu mestre, que achava uma perda de tempo jovens se dedicarem às artes seculares (SOMMI, 1989). Ao observar o que se produzia em sua época, Sommi escreve um verdadeiro tratado em forma de diálogos sobre como deve ser a representação de uma boa comédia: "...afirmo como verdadeiro, que importa mais ter bons intérpretes do que belas comédias, e por ser isso verdade vemos muitas vezes resultar em melhor trabalho, ao gosto dos espectadores, uma comédia grosseira, mas bem interpretada, do que uma bela peça mal representada." (SOMMI, 1989, p. 93). Apesar de centrar a sua atenção na composição de um "bom intérprete<sup>72</sup>", Sommi exemplifica e ilustra a importância de um ator "profissional" na representação de comédias, alegando inclusive a que público se direciona a sua obra, excluindo aqueles que não fazem dessa a sua profissão:

A esse fim devem sem dúvida alguma tender todos os espetáculos cênicos, e tal é principalmente o escopo de todas as tragédias e comédias que se representam como **honesto entretenimento nas cidades bem dirigidas**<sup>73</sup>: ou seja, revelar as virtudes que se têm a imitar e os vícios aos quais cumpre fugir e verberar, tornando-se cada um, com tais exemplos, sabedor do modo com que deve governar-se na suas ações." (SOMMI, 1989, p. 58)

O autor menciona o "honesto entretenimento", pois nas cidades italianas, durante as feiras periódicas, ou mesmo no cotidiano da vida cidadina, grande era o número de charlatães, pedintes de esmolas, adivinhadores, saltadores, acrobatas e outros que mesclavam o fazer cênico com a venda de produtos (TESSARI, 2017; BOLOGNESI, 2019).

Ainda de acordo com Tessari (2017), por mais que os artistas fizessem uso das mesmas máscaras para realização de comédias, aqueles que estavam ao "ar livre" e eram tidos por embusteiros, grotescos e embrulhões nas críticas de Grazzini, o Lasca, tendo como principal alvo os "charlatães vendedores de poções medicinais".

---

72 Por sua formação judaica, neste caso, Sommi reconhecia na cena somente a interpretação de homens e não de mulheres, diferentemente das companhias de comédia de máscaras que já admitiam as mulheres na cena, a exemplo da companhia *I Gelosi* que tinha como atriz principal Isabella Andreini (1562 – 1604).

73 Grifo nosso.

O repertório, tanto em praças, ruas, feiras, ou mesmo em locais fechados, se configura a partir dos mesmos roteiros, utilizando-se inclusive das mesmas máscaras (Arlequim, Polichinelo, Mezzetin, Scaramouche, Doutor, Capitão, Pantaleão, etc), porém com aspectos diferenciados tanto do que se comercializa quanto do que se improvisa. O repertório que utiliza palavras de “baixo calão” definitivamente não é uma invenção do século XX, conforme aponta Tessari (2017, p. 288) ao mencionar os “... asnos ‘bárbaros’ que teriam arrastado para os palcos os costumes expressivos dos mais difamados pornógrafos do século XVI...”. Os artistas ambulantes, e mesmo as companhias de *commedia dell’arte*, em suas improvisações, faziam uso de termos, apelidos, gírias e costumes da época para falar dos mais diversos assuntos escatológicos. No roteiro “O Velho Ciumento”, Isabella, sob o pretexto de usar o banheiro para suas necessidades, encontra-se com o amante, enquanto Pantalone, seu marido, a vigia da porta. Ao sair, Isabella está toda suada. “Pantalone, de pronto, seca-a com seu lenço, dizendo que quando ela tiver daquelas vontades, que se alivie e que não padeça.” (SCALA, 2003, p. 119). Nessa sequência, a dualidade entre as necessidades básicas, como comer e beber, versus defecar e urinar, mesclam-se com outra necessidade: a do prazer sexual. A fala de Pantalone é uma permissão à Isabella, justamente por desconhecer a real intenção da esposa, e assim ela pode satisfazer seus desejos sexuais mesmo que seja com outro homem mais jovem. Esse mesmo argumento é utilizado por Molière em “Escola de Mulheres”, praticamente meio século depois<sup>74</sup>.

Apesar da utilização de repertórios semelhantes permeados pelo improviso, era possível perceber certas “rixas” entre os artistas que, em diversos momentos, nomearam uma espécie de superintendente das artes da representação ou reivindicaram inclusive uma espécie de fiscal, nomeado pelo rei, imperador, duque ou pelos clérigos (TESSARI, 2017; BOLOGNESI, 2019). A nomeação de um “fiscal” ou um “agente” que coordene as atividades artísticas é um fato presente em diversos períodos históricos e merece um estudo mais detalhado sobre o assunto, não sendo possível nos aprofundarmos nesse aspecto nesta tese. Basta dizer que esse fato foi replicado a partir dos anos 2000 em várias cidades brasileiras (Rio de Janeiro, Curitiba, São Paulo, São José dos Campos), momento em que as prefeituras lançaram decretos que limitavam ou excluía as apresentações dos artistas de rua em locais abertos ou em transportes públicos<sup>75</sup>. Por vezes, nomeavam um órgão da prefeitura como responsável pela autorização. A prefeitura de São José dos Campos, interior do estado de São Paulo, chegou ao absurdo designar a “Kombi” da Assistência Social para recolher mendigos, pedintes, artistas e outros nas ruas da cidade, todos sob o mesmo argumento. Obviamente nada disso vigorou por muito tempo, mas em 2020, com os decretos de restrição de circulação por conta da COVID-19, não foram somente artistas e mendigos que estiveram proibidos de circular.

74 O roteiro “O Velho Ciumento” é publicado em 1611 junto com outros 50 roteiros da *commedia dell’arte*, por Flamínio Scala, enquanto que Molière escreve Escola de Mulheres em 1662.

75 Ver: Palhaço se acorrenta contra decreto que proíbe arte de rua | Cidades (brasildefatopr.com.br); “Lei do Artista de Rua” completa sete anos no Rio de Janeiro | Cidades (brasildefatorj.com.br) acesso em 21/06/2021, às 16h15.

Os cômicos italianos, apesar de todo o sucesso com suas comédias de máscara, também sofreram com a ascensão do humanismo europeu que enquadrou o gênero cômico como menor, conforme aponta Tessari (2017, Mursia, p.17):

*Esso, pur nel ristretto ambito d'un genere drammaturgico minore, è l'antitesi assoluta dei tratti che distinguono il cosmo dele **humanae litterae**: nasce da gente sordida (non da animi nobilmente educati); risponde a intenti mercenari (non a fini di gloria disinteressata); si risolve in scandaloso vagabondaggio (non in presenza culturalmente composta); si esprime attraverso maschere buffonesche (non attraverso personaggi); sviluppa il linguaggio della parola sfacciata e del gesto "ruffianesco" (non quello dello stile che sa <<coprir la cosa destramente>>).*<sup>76</sup>

As múltiplas habilidades do que podemos denominar artista ambulante no período medieval se configuravam como “estratégias de sobrevivência”, conforme aponta Bolognesi (2019) ao citar Camporesi, quem também estabelece um catálogo de 34 tipos de vagabundos que foram se instrumentalizando e se aperfeiçoando em atividades que iam desde vender um pedacinho do céu até um unguento para acabar com calos nos pés. Para Bolognesi (2019, p. 41-42), “o processo de profissionalização retirou-lhes o domínio das múltiplas técnicas de fabricação de ilusão e os induziu à escolha de uma especialização.” Essa especialização é que conduzirá ao afunilamento de técnicas representativas na composição das confrarias e companhias *dell'arte*, tal como corroborado pelo seguinte excerto:

O artista vagabundo – itinerante, mendigo ou vendedor, possuidor de técnicas de persuasão e de sensibilização de clientes com problemas de saúde, ou de endividados espirituais que almejavam a espiação da culpa religiosa – transformou-se em trabalhador, um profissional qualificado para o mercado dos espetáculos. (BOLOGNESI, 2019, p. 42).

Essa composição quase carnavalesca de tipos diversos, com abordagens distintas para um público carente e empobrecido tanto de recursos materiais quanto de questões espirituais, é que invade as feiras parisienses após o êxodo dos cômicos *dell'arte* da Itália para França. São esses diversos tipos e temáticas que irão compor o repertório nas feiras. Segundo Bolognesi (2020, p.02),

As feiras de Saint-Germain e de Saint-Laurent, em Paris, foram de suma importância para as artes cênicas. A primeira teve seus primórdios em 1176. Em 1482 foi oficialmente reconhecida e autorizada a funcionar. Ela perdurou até 1789, no entorno da abadia de Saint-Germain-des-Près, no período de 3 de fevereiro até o Domingo de Ramos. A segunda prolongou-se de 1344 a 1762 (quando foi consumida por um incêndio), e era montada nos arredores da abadia de São Lázaro. No século XVIII, ela se estendia de 9 de agosto a 29 de setembro.

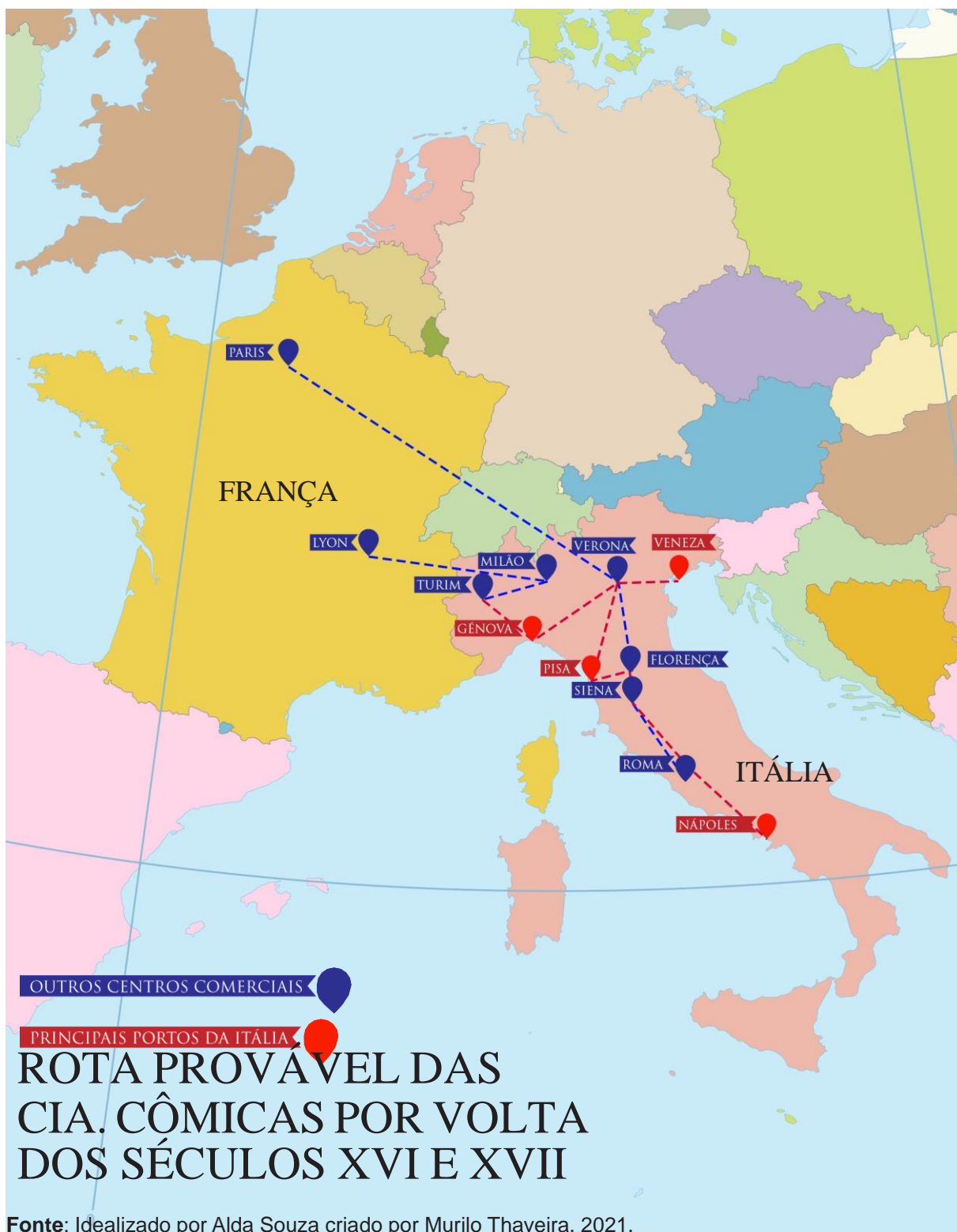
---

76 Tradução nossa: “Ele, mesmo dentro dos estreitos limites de um gênero dramaturgic menor, é a antítese absoluta dos traços que distinguem o cosmo da *humanae litterae*: nasce da gente sórdida (não de educadas almas nobres); responde à intenção mercenária (não visando a glória desinteressada); se dissolve em escandalosa vagabundagem (não em presença culturalmente elevada); se exprime através da máscara bufônica (não através de personagens); desenvolve a linguagem da fala descarada e do gesto “rufianesco” (não aquele estilo de “cobrir a coisa habilmente”).



Durante os séculos XVI e XVII, à luz do humanismo europeu, algumas companhias teatrais se deslocaram da Itália para França. Dentre elas a companhia dos *I Gelosi*, que chega a Paris no ano de 1571. A rota percorrida pelas companhias muito provavelmente seguiam o calendário das feiras, por motivos já expostos no capítulo anterior.

Mapa 1 – Rota das Cias Cômicas



Com o sucesso dos cômicos italianos nas feiras parisienses, a cidade francesa se torna um grande atrativo para outras companhias e artistas independentes. Essa fórmula de sucesso, suscitada inicialmente pelos cômicos italianos, passará a atrair nos séculos seguintes artistas de outras partes da Europa. Assim, a partir do século XVII, as Feiras de Saint Laurent e Saint Germain se convertem em verdadeiros polos culturais da cidade, são as atrações destas feiras que irão constituir os espetáculos diversos formando um grande corredor cultural em território francês. Das ruas, cabarés, teatros, óperas proliferou-se um repertório variado que deu início (ou sequência) a diversas formas de representações: *vaudevilles*, *feeries*, óperas bufas, *variètes*, etc.... Foi esse trânsito de artistas e repertórios que possibilitou a criação também do espetáculo de variedades no circo, quando este se inicia na França a partir do século XVIII. Para tanto, vale destacar algumas representações que ocorriam nessas feiras e que mais tarde farão parte do repertório dos palhaços circenses.

A obra intitulada “*Le Théâtre de la Foire – La Comédie Italienne et L’Opera Comique*”, de autoria de Maurice Vondrebeck, posteriormente editada em 1889 por Auguste Poitevin (vulgo Maurice Drack), traz uma compilação das peças encenadas nas feiras francesas durante o período de 1658-1720. Uma delas, “As Forças do Amor e da Magia”, foi traduzida ao português e publicada em artigo por Bolognesi (2019), sendo considerada de suma importância para a performance acrobática e cômica antes mesmo da consolidação do que hoje chamamos circo moderno, uma vez que foi encenada pela primeira vez em 1678 na Feira de Saint-Germain:

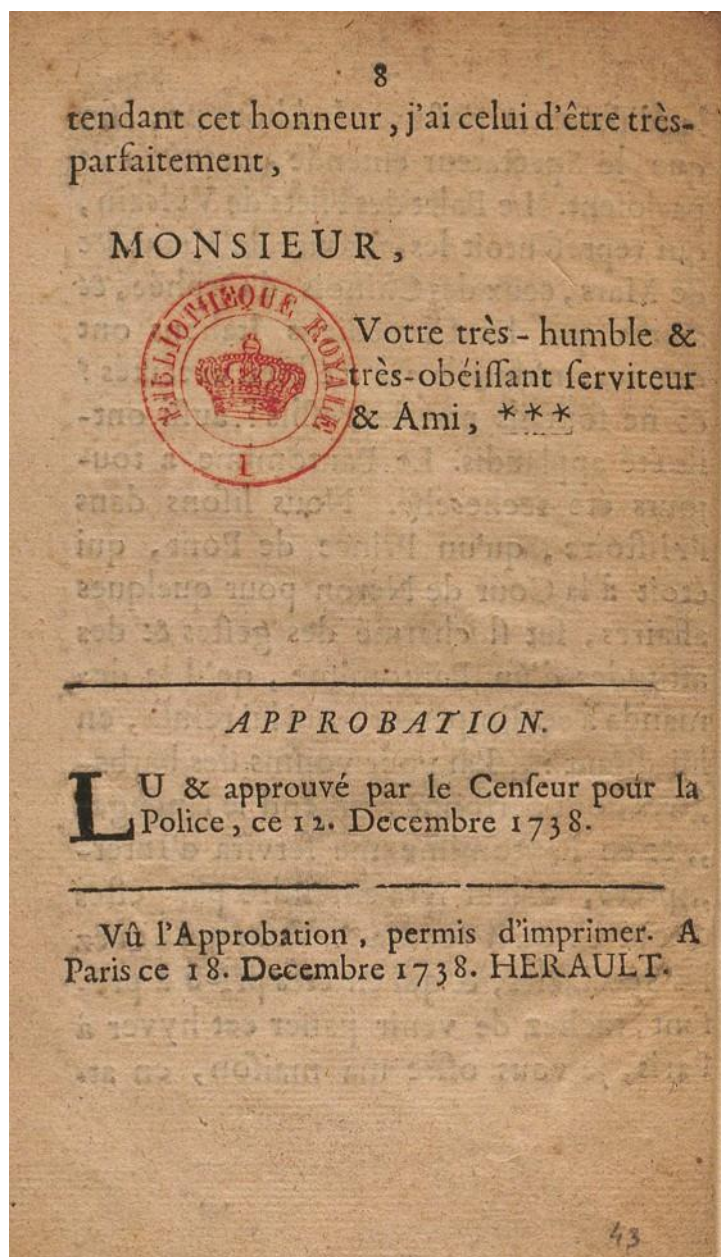
A companhia era composta por vinte e quatro saltadores, dos mais variados países, entre os quais, Maurice, o mais habilidoso acrobata das feiras, naquela época. Além dos artistas dos saltos em solo e dos funambulistas, a encenação contou com três comediantes. (BOLOGNESI, 2019, p. 451).

Vondrebeck (1970, p. 142) descreve uma comédia que leva o título da própria feira em que foi encenada, “*Foire Saint-Germain*”. Sua trama consiste numa intriga amorosa em que um tutor cuida do dote e da seleção dos pretendentes à mão de sua tutelada. A cena se passa na referida feira. A comédia amorosa tem como personagens principais os comediantes italianos e suas máscaras, e foi levada à cena pela primeira vez em 1695, na feira supramencionada. Esse tipo de temática amorosa pode ser observada, por exemplo, na comédia “São Miguelinho”, até hoje encenada em alguns circos brasileiros. Vondrebeck transcreve as peças e óperas cômicas do repertório das trupes italianas, indicando inclusive os nomes das respectivas trupes, locais e datas da primeira representação. Por fim, estabelece uma tabela cronológica das peças encenadas nas feiras durante o período compreendido entre 1658-1720.

Outra publicação interessante, “*Lettre écrite à un ami [...]*”, evidencia algumas exigências impostas pelas feiras parisienses como, por exemplo, a proibição de apresentações sem a autorização prévia. A obra possui o formato de uma carta em que

o artista elenca as diversas justificativas para que ele possa se apresentar nas feiras como “dançarino de corda” e representar suas pantomimas. O artista faz todo um tratado histórico sobre os dançarinos de corda, em latim “*funambuli*”, cujo primeiro deles remonta ao ano de 32 d.C., atribuindo sua invenção a certo “suetônio de Galba”<sup>77</sup>. Para justificar as pantomimas, o artista recorre à retórica como uma das artes que auxilia a postura do artista, de modo que o espectador possa entender o que está sendo dito. Ao que parece, no fim das contas, tudo acabou dando certo para o artista dançarino de corda e pantomimeiro.

Imagem 10 - Lettre écrite a un ami



**Fonte:** Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Lettre écrite à un ami sur les danseurs de corde et sur les pantomimes qui ont paru autrefois chez les Grecs et chez les Romains et à Paris en 1738. 1739.

<sup>77</sup> Galba é a atual Terracina na Itália e suetônio se refere à descendência do inventor.

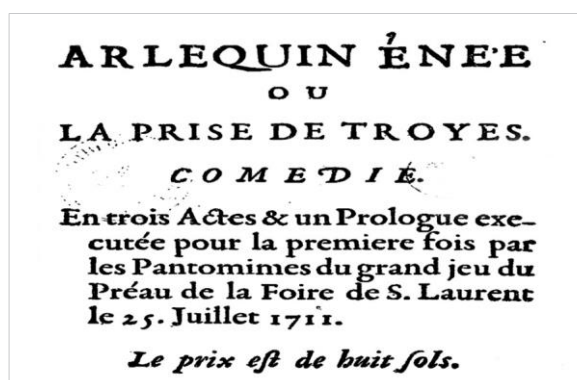
Estampa 6 - Cômicos Italianos na Feira de Saint Germain



Fonte: Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Le Roux, A. (16...-17...; graveur). Graveur. Habillements et scènes comiques du Théâtre Italien: soixante-douze planches: [estampe]. 1750. Pág. 51.

Nas feiras parisienses também era muito comum ver Arlequim se travestir de outros personagens (ver Ilustração XXVIII). Com isso, acabou ganhando notoriedade um tipo de encenação designado de “Arlequinadas”, substituto das “Zanatas”, devido à grande popularidade de Arlequim. Em julho de 1711, na feira de Saint-Laurent, encenou-se pela primeira vez uma arlequinada intitulada “*Arlequim Enéias* ou *A Tomada de Tróia*”. A peça cômica registrada por Louis Fuzelier (1672?- 1752) traz Arlequim como personagem central da célebre batalha que ficou conhecida como “A Guerra de Tróia”.

Imagem 11 - *Arlequin Énée ou La prise de Troyes*



**Fonte:** Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Fuzelier, Louis (1672?-1752). *Arlequin Énée* ou *La prise de Troyes*.

Estas representações constituem alguns exemplos do que ocorria nas feiras parisienses, lembrando que estes espetáculos, números e eventos realizados nas feiras e seus arredores não ocorriam somente em ambientes abertos, mas em teatros, cabarés, circos (pavilhões), instalações provisórias permanentes. Como já dito anteriormente, as distintas temáticas das peças teatrais, óperas (em especial as cômicas e bufas), roteiros de comediantes *dell'arte*, pantomimas, somando-se às novidades elaboradas pelos palhaços, irão compor o repertório dos circos europeus que veio a disseminar-se mundo afora através da tradição oral.

Cartaz 4 - Clowns Bunth e Rudd (1890).



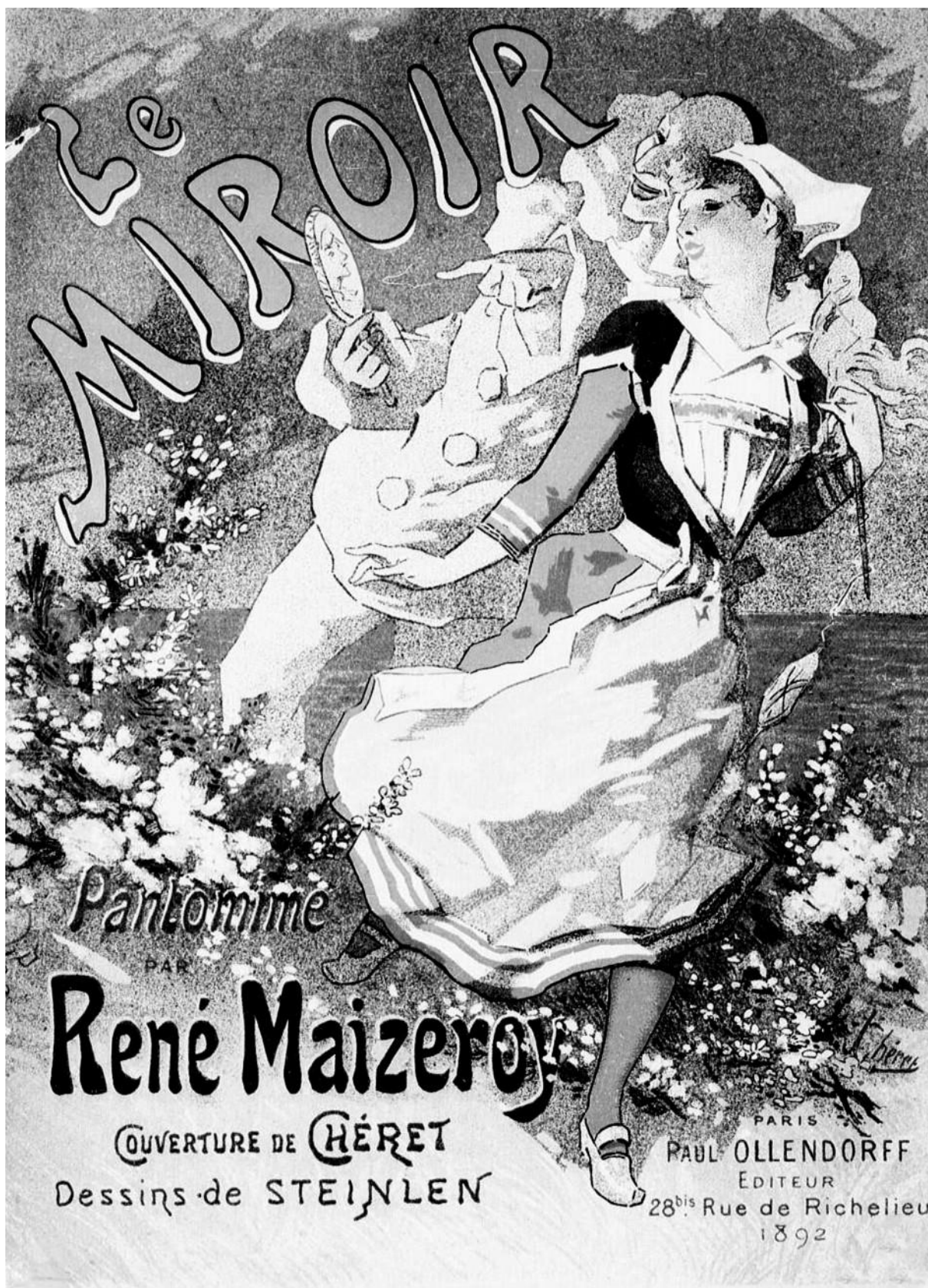
**Fonte:** Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Bunth & Rudd [clowns] / [affiche] / [non identifié]. [ca 1890]. Palhaços, supostamente russos, que se apresentaram em Paris por volta de 1890. No cartaz é possível ver imagens das cenas que constituíam o repertório da dupla de palhaços

Cartaz 5 - Circo Fernando O Barbeiro Trêmulo (1876)



Fonte: Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Cirque Fernando. Tous les soirs, le Barbier frétilant / [affiche] / [non identifié]. [DL 1876]. O termo *frétilant*, em francês pode ser entendido como atrapalhado. Nos circos brasileiros, este número é conhecido como “O Barbeiro de Sevilha” devido à ópera.

Imagem 12 - Pantomima O Espelho (1892)



Fonte: Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Maizeroy, René (1856-1918). Auteur du texte. Le miroir: pantomime en deux tableaux / René Maizeroy. 1892.



#### 4. A ORALIDADE E A MEMÓRIA: importantes recursos para a perpetuação do improviso

*Não sabeis que só se estica um arco quando há necessidade e que,  
depois que foi usado, precisa ser afrouxado?  
Se nós o mantivermos sempre tenso, ele arrebentará  
e não poderemos mais utilizá-lo quando for necessário.  
Ocorre o mesmo com o homem: se ele permanecer  
sempre voltado para as coisas sérias, sem relaxar  
e sem se entregar aos prazeres,  
tornar-se-á, sem perceber, louco ou estúpido.*  
Heródoto<sup>78</sup>

O artista cômico conhecido como Palhaço tem em sua genealogia bufões, cômicos da comedia italiana, bobos da corte, cômicos das feiras, entre outros. Contudo, a despeito da identificação deste personagem com as mais diversas culturas e tempos distintos, é somente na constituição do circo moderno, já no fim do século XVIII, que a organização das diversas piadas e anedotas irão se fundir através do exercício cômico do palhaço. É somente em fins do século XIX é que se poderá afirmar a existência de um repertório específico dos *clowns* (RÉMY, 2016; BOLOGNESI, 2013). No século XXI, mais especificamente no Brasil, o repertório dos palhaços carrega um hibridismo<sup>79</sup> que sofre impactos dos diversos meios de comunicação (rádio, televisão, cinema, redes sociais, shows de *stand-up comedy* e muito pouco da literatura), evidenciando a rapidez da absorção de tudo que é atual, e rapidamente transferido para os picadeiros. Não obstante, permanece ainda hoje a divisão de Entradas e Reprises, conforme apontado no Capítulo II, para nos atermos a estas duas formas, uma vez que o repertório está muito ligado ao próprio palhaço, amiúde encenando uma comédia, uma esquete, uma cantoria ou mesmo o tipo cômico<sup>80</sup> de um drama.

Esse repertório cômico tem uma forte ligação com a oralidade, por vezes podemos detectar seu embrião em escritos muito antigos. O humor latino, oriundo da cultura romana, passa a vigorar em todos os territórios de dominação ocorrida na parte ocidental e oriental

78 Citado por Minois, Georges. *História do Riso e do Escárnio*, 2003, pág. 46.

79 Hibridismo – utilizo o termo cunhado por Canclini: “Parto da minha primeira definição: entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.” (*Culturas Híbridas*, Nestor Garcia Canclini, 2006, Introdução à Edição de 2001, página XIX)

80 As peças teatrais encenadas nos circos estão estreitamente vinculadas ao gênero do melodrama, que traz na composição de seus personagens os tipos: Vilão, Mocinha, Mocinho, Vedete... e o Cômico, claro, que sempre provoca o riso em meio ao tema dramático. Ex: Ah! Se Anacleto Soubesse; O Homem que Revoltou-se contra Deus; Rosas de Nossa Senhora, entre outras. Na maioria das vezes, o ator que faz o palhaço do circo também fica com o papel do cômico.

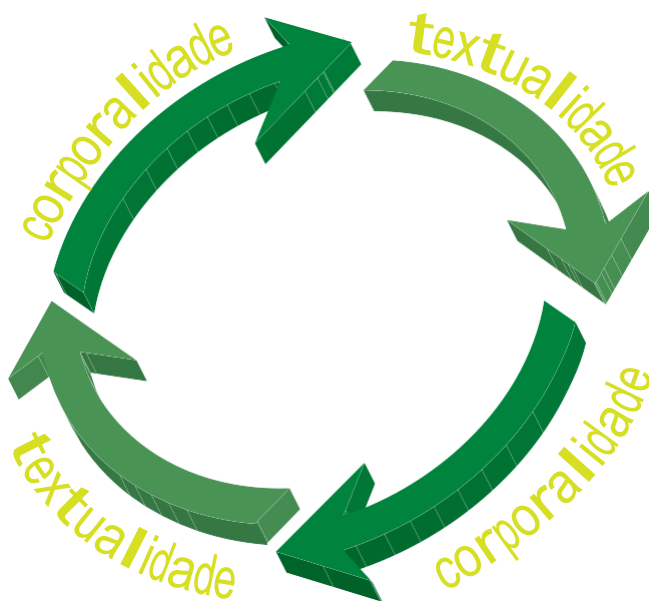
da Europa nos séculos anteriores e posteriores ao Cristianismo. A ideia de “coisa pública”, implantada pelos romanos nos territórios dominados, fez com que uma cultura com bases híbridas surgisse e se propagasse. É esse legado oral perpetuado pelos Mimos, Rapsodos, Menestréis, Bufões, Cômicos, entre outros, que se estende ao longo do tempo-espaço e aos carnavais medievais, perpassa e transita territórios como Itália, França, Espanha, Alemanha e Inglaterra – somente para citar alguns – até culminar na constituição do Circo Moderno. Entender esse trânsito e esse percurso ampliará as diversas conexões estabelecidas pelo circo moderno, de modo a compreender o multiculturalismo existente no repertório dos palhaços e sua efemeridade calcada na oralidade que, por sua vez, dará suporte ao improvisado. O repertório dos palhaços que chega ao Brasil por volta do século XIX através das *troupes*, companhias e famílias circenses, conforme explanado no capítulo II, carrega toda essa herança anterior à sua própria formação, num processo que corrobora o argumento de Canclini (2006, p. XXXIII), ou seja, o de que “essa variabilidade de regimes de pertença desafia mais uma vez o pensamento binário a qualquer tentativa de ordenar o mundo em identidades puras e oposições simples.” Toda a rede tramada na formação do repertório dos palhaços é muito mais complexa do que podemos *a priori* imaginar, devido sobretudo à sua oralidade e corporalidade.

#### **4.1 Corpo e Improviso: a cena cômica renovada em diferentes períodos**

O que caracteriza os artistas cômicos em todo o mundo e talvez em todos os tempos são as diversas formas de expressão corporal, facial e textual que conseguem traduzir e transmitir ao público através da comicidade da ação ou do gesto.

Ao interpretar determinado papel, o cômico transmite ao público uma determinada situação histriônica, jocosa ou dúbia que o público, ao entendê-la, passa a rir daquela situação. Sem esta interpretação ou leitura desta situação cômica não há riso, uma vez que, neste caso, o público não compreenderia o elemento fundamental da piada. Por isso, algo em torno da comicidade carrega elementos fundamentais na transmissão da técnica de fazer rir, seja oral ou textualmente. Esses elementos fundamentais tornam a atividade dos cômicos e dos autores de comédia algo quase atemporal. Não raramente é possível ler uma obra de Aristófanes escrita antes de Cristo, ou seja, com mais de dois mil anos, e achá-la extremamente atual. Muito provavelmente os temas que envolvem a vida cotidiana apresentados nas cenas cômicas dizem respeito aos mesmos temas de todos os tempos, tornando-os atemporais. Essa transição do texto para o gesto pressupõe uma boa interpretação das situações cômicas para que tanto o autor quanto o cômico possam interpretá-las e traduzi-las, seja para a expressão corporal ou para a expressão escrita. Trata-se de um ciclo, tal como ilustra imagem a seguir, visto que, para chegar a uma situação cômica, o autor observou uma prática da oralidade e a transcreveu ou compôs um texto, e assim o artista cômico pode ter acesso a textos cômicos ou roteiros.

## Esquema 2 – Ciclo Textualidade e Corporalidade



**Fonte:** Idealizado por Alda Souza criado por Murilo Thaveira, 2021.

Veremos que, apesar de linguagens distintas, a oralidade e a textualidade<sup>81</sup> culminam em algo risível a partir de diversos elementos cômicos.

Martins (1988, p. XXV) classifica esses elementos como “categorias estéticas” e os compara com:

[...] vasos de diverso tamanho e forma, postos em variados patamares. Em direção à saída da retorta, essa matéria-prima se mistura de tal forma, que se torna muita vez penoso identificar de que vaso emanou. No final das contas, resfriada a matéria-prima, os líquidos de procedência diversa vão gerar um só produto – riso.

Para Martins, os “Vasos Comunicantes do Riso” (pensamento segundo as retortas da alquimia) são: Humor; Ironia; Sátira e as Mutações da Comicidade (Cômicos, Comédias e Comediógrafos). É interessante entender e perceber que os diversos elementos que geram a comicidade se misturam com outros elementos para gerar nova comicidade. Diante desse raciocínio, podemos asseverar que a oralidade (base para esse estudo) torna esse processo passível de êxito, uma vez que novos elementos serão acrescentados no momento da encenação, no ato em si, bem como nas técnicas que caracterizam o improvisado. Essa é a função da oralidade, responsável por transformar uma esquete como *O Casamento do Palhaço* em algo encenável ao longo de um século, não mantendo, é claro, os mesmos elementos cômicos do século passado, mas acrescentando ao roteiro inicial, ou ideia original, elementos cômicos da atualidade para assim extrair o riso, tal como se extraía em meados do século passado. A efemeridade do teatro ou de um esquete de palhaço se estabelece a partir desses elementos cômicos que são acrescentados ao espetáculo, conferindo singularidade àquela cena, ou seja, ela nunca mais será encenada daquela mesma forma.

<sup>81</sup> Textualidade – não se trata somente do texto escrito, mas de tudo que possa ser “lido”: uma imagem; um desenho; uma gravura; uma escultura; um cartaz; um roteiro ou até mesmo um texto.

É bem verdade que quando falamos de comicidade é quase inevitável relacionar – ou pelo nos vem à memória – outras palavras provocadoras do riso: humor, sátira, jocoso, picardia, histriônico...e muitas outras ainda surgirão para designar o que provoca o riso. Martins (1988), a partir do estudo de alguns lexicógrafos, nos fornece uma breve exposição da etimologia de algumas palavras que caracterizam e expressam o que nos conduz ao riso. Segundo o autor, humor, por exemplo, “[...] com o sentido de veia cômica, disposição para fazer rir, só chega até nós no final do século passado, e vem do *sense of humour* inglês, que também é novecentista.” (Martins, 1988, p. 11-12). Outrossim, os estudos de Bluteau, também lexicógrafo, caracterizam a ironia como “figura retórica”, ou seja, ela dá a entender o contrário do que se diz. A ironia é um importante recurso provocador do riso, assim classificada pelo autor com base em D.C. Muecke.<sup>82</sup>

A sátira é outro elemento cômico cuja principal característica é ser escrita em versos, muito por conta de sua raiz grega, relacionada aos sátiros. Desta forma, a sátira está intrinsecamente ligada a uma forma escrita de se traduzir algo que pode vir a provocar o riso a partir de sua leitura.

Não é possível discorrer exatamente sobre como funcionava o corpo cômico de um ator ou bufão em períodos anteriores aos registros fotográficos e cinematográficos, apesar de termos uma vaga ideia através de esculturas, pinturas, relatos e outros. Um dos meios para entender esse corpo está registrado em obras dramáticas, como por exemplo nas obras de Aristófanes. Os registros que temos dos textos do comediógrafo Aristófanes (Atenas, 445 a.C.- Delfos, 386 a.C.) podem nos dar alguma ideia sobre os temas do cotidiano para elaboração de roteiros cômicos utilizados por palhaços, bufões e mímicos de sua época. Aristófanes foi contemporâneo de Platão, Sócrates e Aristóteles, por isso, também foi um crítico contumaz do pensamento filosófico do período. Apesar das críticas, gozava de reconhecimento entre seus contemporâneos, conforme aponta Moussinac (1957, pág. 59): “Platão, no epigrama fúnebre do autor dos *Pássaros*, dirá: ‘As Graças, ao procurarem um refúgio indestrutível encontrarão o coração de Aristófanes’”. Também Minois (2003, p. 40) aponta esse prestígio do autor cômico: “Conta-se mesmo que, quando Dion de Siracusa pediu a Platão ensinamentos sobre o funcionamento do Estado ateniense, ele lhe teria aconselhado a ler as peças de Aristófanes.”

---

<sup>82</sup> “Segundo afinidades entre si, os diversos tipos de ironia são agrupados diferentemente. A ironia cômica é aí agrupada ao lado da trágica, da dramática e da sofocleana. Ao lado da ironia verbal, a situacional e a dramática. Ao lado da ironia prática, a verbal e a dialética; a ironia de modo, a de personagem e a de auto-exposição inconsciente. Fora o sarcasmo, o ensaísta caracteriza ainda vários tipos de ironia, como a impessoal, a de automenosprezo, a ingênua, a de autotraição, a de simples incongruência, a filosófica, a de acontecimento e a geral. Classificações e subclassificações, retórica, quer ao nível da literatura, só fazem destacar a singularidade da ironia entre as demais categorias estéticas que têm a capacidade de provocar o riso.” (Martins, 1988, p. 22-23).

Embora Aristóteles (1991) afirme que os primeiros a comporem comédias seriam Epicarmo e Fórmide da Sicília, para Moussinac (1957, pág. 59), “Aristófanes foi o primeiro a dominar perfeitamente o processo de ligação, através duma acção, dos elementos ainda dispersos da comédia (apólogo, fábula e quadros) e a dar uma estrutura rigorosa às suas peças.” Tanto Moussinac (1957) quanto Minois (2003) concordam que o rigor e a forma das peças de Aristófanes lhe permitiram mexer em um “vespeiro” que muitos não ousavam: a política. O teor de suas comédias trata de dirigentes que “fazem-se de importantes, mentem, enganam, traficam, roubam, desviam, brutalizam os mais fracos, sempre dando lições de moral.” (MINOIS, 2003, pág. 39). Ainda segundo o referido autor, “o riso de Aristófanes é o herdeiro direto das agressões verbais do kômos. O coro, seguindo os grupos de embriagados, não hesita em isolar o público. O mundo como ele é não é senão uma das versões cômicas possíveis.” (MINOIS, 2003, pág. 38). Tal raciocínio é corroborado e reforçado por Moussinac (1957, págs. 54-55) ao estabelecer um vínculo direto entre a improvisação cômica e a estrutura da Comédia:

O Comos das festas rurais, tão populares, com o seu cortejo de personagens seminuas e meio embriagadas, monstruosamente mascaradas, de gestos lúbricos, urrando canções obscenas, rivalizando em injúrias e suscitando desde o século VI<sup>83</sup> em Egina, segundo Heródoto, concursos de injúrias entre os coros e as mulheres, interrompeu um dia o seu ímpeto na praça de dança onde se executava o ditirambo. Podemos imaginar o chefe do grupo saltando sobre um estrado, retirar a sua máscara, improvisar diante da multidão e aproveitar por vezes a ocasião para manifestar a sua opinião sobre a política. Deste modo, a comédia aristofélica revela-nos a utilização dos quatro principais elementos do Comos: a entrada do cortejo dionisíaco (*párado*), a sequência de peripécias da “luta de palavras” primitiva (*agon*), a parte em que o coro, após ter retirado o seu fato de cena, interpela ou repreende o público em nome do autor ou em seu próprio nome (*parábase*) e, finalmente, a saída geral, barulhenta e excitada (*éxodo*).

A análise das obras cômicas de Aristófanes nos dá uma ideia, ainda que difusa, da cultura e da vida cotidiana do povo grego, pois de suas comédias se desvela toda a pomposidade, intelectualidade, misticismo e heroísmo desse povo, evidenciando uma cultura que ri de suas próprias desgraças como em qualquer outra cultura e em qualquer outro tempo. Portanto, entender que as obras escritas por Aristófanes constituem apenas uma pequena parcela das sátiras encenadas em meio à sociedade grega é fundamental para percebermos que provavelmente a expressão oral e corporal demandava muitos outros chistes, piadas e blagues. Como dito anteriormente, Aristófanes não sofria tantas retaliações e censura por se tratar de um erudito da época e sobretudo porque, em suas comédias, empregava um recurso ainda hoje muito comum, ou seja, as metáforas, de modo a conformar a sátira (extrair o riso) daquilo que realmente se pretende atingir. Assim, a comédia passa a adotar personagens que por vezes transcendem uma simples caricatura de uma pessoa, e passa a constituir um perfil, uma esboço de arquétipo de diversas pessoas,

---

83 Lembrando que este caso remonta ao século VI a.C.

e inclusive de sentimentos ou mesmo fatos. Nisso consiste a atualidade das comédias de Aristófanes que, apesar de ter em suas obras o que classificamos como “personagens-tipo”, estruturados com muito mais força na “Comédia Nova”, conseguem, não obstante, amplificar ainda mais essas características. A modo de exemplo, em Aristófanes o “velho avarento” não carrega somente a avareza daquele personagem para aquela comédia, mas antes evidencia toda a avareza presente numa sociedade. Minois (2003, p. 52) descreve esse corpo ridiculamente risível elaborado por Aristófanes: “Ele acentua a feiura física deles com traços fortes: assim, em *Pluto*, o velho aparece ‘careca, desdentado, surdo, enrugado, curvado, com voz aguda’.” O riso de Aristófanes é carregado de razão: é preciso entender o que se passa na cena; compreender a quem se dirige à crítica para se chegar ao riso. É tão notório que as suas comédias tratem do povo, que até hoje conseguimos compreender claramente suas críticas a toda uma sociedade corrompida pelo poder e ganância, “porque ele defendia contra os demagogos os verdadeiros interesses dos camponeses e da plebe das cidades” (MOUSSINAC, 1957, pág. 58). A comédia não visa cumprir uma função moralizante, a despeito de escancarar os vícios de toda uma sociedade através das suas personagens, ela cumpre antes um papel importante na reflexão de como superá-los, pois ao final tudo se resolve à maneira mais humana possível.

Outro comediógrafo que podemos mencionar, uma vez que temos conhecimento de suas obras, é Menandro (340(?)-292 a.C.)<sup>84</sup>. A Comédia Antiga teve seu declínio declarado logo após a Guerra do Peloponeso, travada por volta de 431 a 404 a.C., tendo sido substituída por uma Comédia classificada como Média que, por sua vez, abriu caminho para a Nova Comédia. Percebe-se o impacto social nas formas de representações realizadas à época, e isso refletirá na escrita dessas representações cômicas.

A luta pela riqueza pessoal substituiu-se então à luta pela riqueza do Estado, que deixará de poder suportar despesas sumptuosas. A vida mundana e cosmopolita ostenta sua facilidade e opõe-se à miséria crescente do povo. As instituições acabam por ser minadas pelos sofistas, e os poetas, para lisonjear os ricos, cantam mais prazeres da vida que a grandeza dos deuses e a sabedoria do homem. A antiga comunidade dos espectadores dá lugar a uma individualização cada vez maior. Os gostos pessoais substituíram quase definitivamente o sentimento religioso e patriótico. O coro da tragédia tende a desaparecer, e uma vez desfeita a unidade já pouco resta para dizer. O que até então representava apenas uma contribuição acessória do espetáculo (entremez de dança e música) tende a tornar-se a contribuição principal. (MOUSSINAC, 1957, p.60-62)

A partir da bajulação dos ricos que passam a dominar Atenas e a Grécia Antiga, os artistas ambulantes passam a parodiar cada vez mais os deuses e a tragédia grega, chegando inclusive a criar um novo gênero literário, ou seja, a Tragicomédia. Tudo isso resulta em novas formas populares de comédia evidenciadas no corpo do artista com o sucesso alcançado quando ele empregava a nudez ou as peripécias acrobáticas

---

84 Há controvérsias quanto ao ano de nascimento e morte de Menandro.

(MOUSSINAC, 1957). Em meio a este processo, irrompe nesse período as obras de Menandro, responsáveis por trazer um tipo de comédia mais centrada nos personagens ridículos e risíveis, amenizando (em contraposição à Aristófanes) os conflitos familiares e de gerações<sup>85</sup>, aspecto muito presente na sociedade grega da época.

A grande contribuição de Menandro aos que o sucederam foi a descrição detalhada de personagens na cena cômica. Em sua obra é possível “ler” uma comicidade e transmiti-la posteriormente. Como já dito, esses signos ou códigos risíveis na obra são facilmente percebidos pelo artista que irá compor uma personagem cômica com base no texto ou na temática abordada pelo autor.

São os tipos apresentados nas comédias de Menandro que irão caracterizar os personagens da *Commedia Dell’Arte* no Renascimento europeu. A despeito de todo o esforço de enquadramento literário e estético da comédia (para aquilo que pode provocar o riso), dos cômicos e de seus roteiros em uma estrutura técnica e pré-estabelecida, o que acaba prevalecendo ao longo dos séculos é a criação e improvisação.

Contamos ainda com as análises feitas sobre o riso e de que forma ele afeta o corpo nos estudos de Bergson (2004). O referido autor parte de fatores mecânicos para explicar de que forma esse riso surge no corpo de um cômico e de que forma chega a seu público. Bergson parte de estudos científicos, ou seja, sua teoria vem de um levantamento realizado na Europa através de questionários e estudos realizados ao longo de aproximadamente trinta anos por um grupo de estudos, publicados periodicamente na *Revue de Paris* (BERGSON, 2004). Outro autor que também fazia parte desse grupo é Dugas (1902) que, a partir do conceito de que o riso é um fator psicológico, enumera diversas teorias sobre como esse riso é produzido de forma espontânea e anátomo-física, chegando a afirmar que o riso pode ser produzido a partir de fatores de “simpatia” e “antipatia”. Sob um viés um tanto quanto distinto, temos o estudo de Propp (1992, p. 14), filólogo soviético que procede a uma análise do riso da perspectiva de um “... material literário e folclórico próximo do âmbito de seus interesses, sem atribuir uma atenção especial à categoria do cômico enquanto categoria filosófica estética”. Outras pesquisas mais recentes, tais como a de Alberti (1999), para além dos estudos filosóficos e anatômo-físicos sobre o riso, acrescenta informações pertinentes sobre o efeito do riso no corpo partindo de pressupostos somáticos; os estudos conduzidos por Bremmer e Roodenburg (2000) incluem discursos, artigos, imagens e documentos diversos para a análise do riso. Contudo, nesses estudos, poucos são os autores que abordam “aquele que faz rir”, ou seja, aquilo que dispara o “gatilho inicial” do riso sob o ponto de vista da performance dos cômicos, por exemplo.

---

85 “Os conflitos são de dinheiro ou de cortesia, mas a forma como tudo isso está construído não deixa de ser hábil e muitas vezes elegante, apesar da vulgaridade das aventuras: raptos, infidelidades conjugais, reviravoltas sentimentais. Menandro doseia notavelmente a pieguice sentimental e a sensualidade (que substitui o amor) com equívocos dramáticos.” (MOUSSINAC, 1957, p. 64)

Nesse sentido, o autor que mais se aproxima de uma análise da qual podemos nos apropriar como base para essa pesquisa é Propp. Partindo muito da oralidade e das observações de performances, ele evidencia uma linguagem simples e adequada da comicidade realizada pelos palhaços. Amiúde, ao se ler estudos filosóficos sobre o riso, nos parece que os cômicos são seus meros agentes provocadores, não se constituindo como objeto merecedor de um estudo mais aprofundado por parte desses pesquisadores. Nesta tese, este agente provocador do riso constitui nosso foco principal, por entendermos que o riso só acontece porque há um artista que lança mão de técnicas dentro de um contexto social, cultural e histórico que perpassam toda a sua gênese, de modo a poder suscitá-lo. O artista cômico não é um cético, aquilo que ele provoca nos outros também perpassa ou transpassa seu corpo, o artista que faz rir, também ri dos outros e das coisas. Seu olhar treinado consegue extrair coisas risíveis em situações que outros não conseguiriam perceber. Assim nascem as piadas e os improvisos. Nisso consiste a técnica do palhaço para trazer o riso à tona, mesmo esteja “chorando por dentro”.

## 4.2 A Oratória: a base da composição para um repertório cômico

Após o declínio da Grécia e a ascensão do Império Romano, a arte da retórica se tornou algo tão importante quanto a própria arte da guerra. A habilidade no manuseio das palavras era fundamental na manutenção do poder e das conquistas de territórios por parte dos romanos. De acordo com o professor Jaime Bruna, autor da introdução do livro “Górgias ou A Oratória” de Platão, “O primeiro tratado de oratória, naturalmente rudimentar, veio à luz em Siracusa, por volta de 465 a.C. Foram seus autores Tísias<sup>86</sup> e Coráx.” (PLATÃO, 1970, p. 17). Ainda segundo a nota introdutória do livro, “os sofistas desenvolveram e aperfeiçoaram a oratória no fundo e na forma; criaram métodos para apurar o raciocínio e a imaginação, além de exercícios para maior rendimento possível” (PLATÃO, 1970, p. 18). Percebe-se a importância da arte quando o autor menciona que “seu êxito imenso ameaçava seriamente a pedagogia antiga. Aristófanes, aferrado à tradição, compôs nas *Nuvens*, um cômico debate entre o *Argumento Justo* e o *Argumento Injusto* a respeito do que hoje se chamaria estruturas arcaicas da educação e mentalidade revisionista, ou *aggiornamento*.” (PLATÃO, 1970, p. 18). Para Aristóteles, a boa oratória ou retórica também era desenvolvida por pessoas comuns:

Pessoas comuns o fazem ou sem método, ou por força da prática, e com base em hábitos adquiridos. Sendo possíveis as duas maneiras, pode-se evidentemente tratar o assunto sistematicamente, uma vez que é possível indagar a razão por que alguns falantes obtêm êxito espontaneamente. Todos concordarão de imediato que tal indagação constitui a função de uma arte. (ARISTÓTELES, 2013, p. 39).

---

86 Provável Mestre de Górgias que dá nome à obra de Platão. O texto transcorre em formato de diálogos travados entre Górgias, Sócrates, Polo e Cálicles, tendo na figura de Querefonte somente um introdutor aos diálogos que seguem.



Num processo cíclico, a arte da Oratória domina o Império Romano, da mesma forma como se deu na expansão das cidades estados gregas: pela arte do convencimento ao outro quanto à justiça de se empregar leis que dizem respeito principalmente às propriedades, uma vez que o domínio territorial sempre foi (e continua sendo) motivo de disputas entre os povos.

Com base nos escritos e premissas da cultura grega, Marco Túlio Cícero (Arpino 106 a.C. – Fórmias 43 a.C.), renomado político, escritor e orador, produz, entre outras obras, duas que muito nos interessam: a primeira discorre sobre o Orador e a segunda sobre a Oratória. De acordo com Alberti, Cícero (1999, pág. 56) “[...] parece ter sido o primeiro a destinar um lugar específico ao risível num tratado de retórica. Em *De oratore*, escrito em 55 a.C., o *ridiculum* ocupa um espaço maior do que o ensinamento da *dispositio* ou da *memoria*, duas das cinco partes fundamentais da retórica.” O texto de Cícero, conforme aponta Alberti, é escrito em diálogos e é através de um dos personagens, “César (Iulius Caesar Strabo)”, que o *ridiculum* nos é apresentado como uma técnica do discurso da oratória. Ainda segundo a autora, “Leeman, Pinkster e Rabbie (1989), em comentário a *De Oratore*, sugerem duas razões para Cícero ter tratado do assunto. Primeiro, teria querido legitimar o uso que ele mesmo fazia do cômico em seus discursos. Segundo, seria uma forma de divertir o leitor entre duas seções mais pesadas do livro.” (ALBERTI, 1999, pág.57). Convém mencionar que Cícero tratava do poder do discurso, portanto, a leveza e a descontração deveriam estar presentes de modo a captar a atenção dos ouvintes.

Não descartamos a noção do improvisado nesses discursos, sobretudo por que a autora aponta a inserção de piadas entre os diálogos. Quanto ao segundo motivo apontado pelos autores acima, ou seja, o de “divertir entre duas seções”, trata-se de uma prática que até mesmo os circos irão adotar ao inserirem os palhaços entre os números mais perigosos realizados pelos artistas. Desse modo, percebe-se que o riso provoca um relaxamento da tensão gerada entre uma atração e outra.

Destacamos uma parte do primeiro livro de Cícero, visto que nos interessa entender as técnicas empregadas para que um orador possa se tornar eloquente e persuadir sua plateia. Isso também demanda o entendimento sobre como a arte de interpretar perpassava a vida pública a partir do bom emprego da retórica e como isso se disseminou às praças, ruas, palcos, picadeiros e perdurou séculos através de seus personagens. Albert Yon, autor da introdução e tradução da obra de Cícero para o francês afirma que “*L’ouvrage publié en 46 par Cicerón sous le titre d’Orator est le dernier en date de ses grand traités sur l’éloquence et l’art oratoire.*”<sup>87</sup> (CICERÓN, 1964, p. V). Ainda segundo o tradutor, as definições sobre o orador

---

87 Tradução nossa: “A obra publicada em 46 por Cícero sob o título de O Orador é anterior aos seus grandes tratados de eloquência e arte oratória.”

ideal encontram-se nos itens de número 40 a 139 e traduzem o “*meilleur genre de style*”<sup>88</sup>. Para uma boa oratória, Cícero divide a eloquência em quatro partes: “1) *la correction*: **latinitas**; 2) *la clarté*: **explanatio**; 3) *l’ornementation*: **ornatio**; 4) *la convenance*: **quid deceat**.”<sup>89</sup> (CICERÓN, 1964, p. XXV)

A ornamentação, ou *Ornatio*, consiste exatamente nas formas ou técnicas que conferem maior eloquência ao discurso: o ritmo da voz (cadência), a maneira de se colocar, a utilização do que se fala, entre outras técnicas. Ainda sobre a *Ornatio*, menciona o referido autor: “a) *l’effet produit sur l’oreille*, **sonus**; b) *l’effet produit sur l’esprit*, **sensus**.”<sup>90</sup> (CICERÓN, 1964, p. LXXIII). Mais adiante, o texto Cícero sugere a utilização: “[...] *d’ornementation par l’un des trois procédés suivants: l’archaïsme, le néologisme, la métaphore*.”<sup>91</sup> (CICERÓN, 1964, p. LXXIV). Cícero enumera, segundo os preceitos das artes retóricas, aquilo que o orador deve ou não usar como figura de linguagem, como por exemplo evitar a cacofonia. Segundo Minois (2003, p.106), a despeito de abordar todas essas técnicas de forma pejorativa, Cícero se utilizava muito bem delas para provocar o riso em suas audiências:

Há mil maneiras de fazer rir, por palavras e por idéias. No cômico de palavras, Cícero registra o simples trocadilho (ambiguum) ou palavra de duplo sentido, a palavra inesperada que surpreende o auditor, a paronomásia, ou aproximação fonética de duas palavras de sentido diferente, o jogo de palavras com nomes próprios, as citações paródicas, as antífrases, metáforas, alegorias e antíteses. No cômico de idéias, ele cita pequenas histórias engraçadas inventadas, as aproximações históricas, hipérboles, alusões, traços cômicos. Para cada categoria, fornece numerosos exemplos tirados em grande parte de seus próprios discursos, que constituem uma fonte inesgotável: seu amigo Trebonius fez uma compilação de seus ditos espirituosos; Tiro reuniu três volumes deles; mais tarde, Bibaculus também faria uma recolha; Júlio César se vangloriava de saber reconhecer as brincadeiras autênticas do orador. Isso atesta a alta estima que Cícero tinha ao riso e ao uso freqüente que fez dele.

Cícero também é autor de um tratado para orientar políticos e advogados de sua época para uma boa judicialização de um tema em público; não obstante é possível asseverar que o tratado transcende sua finalidade estrita e serve como um guia de orientação para a composição de qualquer personagem. Nos parece que isso não passou despercebido aos artistas e cômicos ao longo da história das artes cênicas, uma vez que os personagens-tipo se apropriaram de várias características apresentadas pelo autor (e vice-versa). Assim, Cícero aponta em sua obra como deve ser a ação:

88 Tradução nossa: “Melhor gênero do estilo”.

89 Tradução somente do francês, mantendo-se o latim: “1) a correção: **latinitas**; 2) a clareza: **explanatio**; 3) a ornamentação: **ornatio**; 4) a conveniência: **quid deceat**.”

90 Tradução somente do francês somente, mantendo-se o latim: “a) o efeito produzido para o ouvido, **sonus**; b) o efeito produzido para o espírito, **sensus**.”

91 Tradução nossa: “da ornamentação através de um dos três seguintes processos: arcaísmo, neologismo, metáfora.”

*L'action est le style du corps. Elle ajoute aux ressources de l'élocution, c'est-à-dire à tout le parti qu'on peut tirer de la mise en forme du discours au moyen des phrases et des mots selon le style adopté, les ressources que l'orateur tirera de son comportement physique quand il prononcera son discours devant son auditoire.*<sup>92</sup> (CICERÓN, 1964, p. CLXXXVIII e CLXXXIX)

a voz:

*La voix – Elle doit se conformer aux sentiments à exprimer et au mouvement du style. Elle passera donc de l'aigu (**contenta**) au grave (**inclinata**) selon qu'on voudra se montrer violent (dans la colère ou l'indignation) ou maître de soi (dans le sérieux et la gravité). Un registre moyen sans affection ni recherche d'effet (**summissa**) indiquera le calme et la simplicité. Les inflexions alternant le grave et l'aigu (**inflexa**) donneront un ton pitoyable. La répartition ainsi définie s'inspire, sans la recouvrir d'ailleurs exactement, de celle de la musique, dont toute la mélodie repose sur l'utilisation de trois tons, **inflexo**, **acuto**, **gravi**, dont elle tire effets et sa variété.*<sup>93</sup> (CICERÓN, 1964, p. CLXXXIX e CXC)

e o gesto dentro da retórica:

*Le geste – On distingue les mouvements du corps et des membres, **motus**, et les jeux de physionomie, **uultus**. Au moyen des geste et des expressions du visage, on traduira ou du moins on solignera de la même façon qu'avec la voix toutes les émotions.*<sup>94</sup> (CICERÓN, 1964, p. CXC)

As formulações de Cícero sobre a voz, gesto e o corpo constituem verdadeiros tratados para uma boa atuação. No capítulo III abordamos uma carta que circulava pelas feiras parisienses fazendo alusão à uma boa retórica e seus impactos na atuação de artistas ambulantes, “*Lettre écrite à un ami* [...]”.

Outra teoria que devemos mencionar é a de Quintiliano, ou Marcus Fabius Quintilianus (35-100 d.C.), orador e professor de retórica. Segundo Alberti (1999, p. 62), “O ensino do risível na arte retórica é o tema do terceiro capítulo do livro VI da única obra de Quintiliano que chegou até nós, *Institutio Oratoria*, escrita entre 92 e 94 d.C.” O estudo do riso atende as peculiaridades de cada época, por isso as publicações sobre o riso e o que faz o ser humano rir têm uma relação direta com as correntes filosóficas dos períodos históricos estudados até o momento. Também não podemos nos furtar da compreensão de que a

---

92 Tradução nossa: “A ação é o estilo do corpo. A ela se acrescenta os recursos da elocução, pode-se dizer à toda parte que se pode moldar ao discurso em meio das frases e palavras segundo o estilo adotado, os recursos do orador tirarão do seu comportamento físico quando ele pronunciar seu discurso diante de seu público.”

93 Tradução nossa: “A voz – ela deve se acomodar aos sentimentos que serão expressos e ao movimento do estilo. Ela passará do agudo (**contenta**) ao grave (**inclinata**), demonstrando violência (com raiva ou indignação) ou autoconfiança (com seriedade e gravidade). Uma fala sem efeito (**summissa**) indicará calma e simplicidade. As inflexões entre grave e agudo (**inflexa**) darão um tom pitoresco. A divisão assim definida se inspira, sem recorrer exatamente a uma delas, na música, cuja toda a melodia é baseada no uso de três tons, **inflexo**, **acuto**, **gravi**, e de onde se tirará seus efeitos e sua variedade.”

94 Tradução nossa: “O gesto – se distingue do movimento do corpo e dos membros, **motus**, e da expressão facial, **uultus**. Por meio do gesto e da expressão do rosto traduziremos mais ou menos da mesma maneira com que a voz faz com todas as emoções.”

cada releitura de determinados teóricos sobre o assunto, estabelecemos pensamentos contemporâneos de acordo com reedições e traduções desses escritos. Contudo, as ideias principais dos autores, de certo modo, são preservadas, sobrevivendo ao tempo e chegando até os nossos dias. Portanto, quando estudamos um texto de Quintiliano sobre o riso, estamos estabelecendo relações sobre o que se passava na oralidade de um povo e como, por exemplo, o riso se propagava em meio àquela cultura e como de certa forma isso chega até nós através de seus escritos. Segundo Alberti, o texto de Quintiliano que discorre sobre a retórica e a importância do riso no discurso é exemplificada no capítulo III pois, segundo a autora, “[...] é o mais longo dos cinco capítulos do livro VI” (ALBERTI, 1999, pág. 63). Como o estudo sobre o riso era algo pouco valorizado no período, tendo como base somente a Poética de Aristóteles, Quintiliano “[...] salienta como é difícil tratar da questão, tendo em vista a própria indefinição do objeto do riso.” (Idem, pág. 63). Minois (2003, pág. 86) aponta que “Quintiliano é muito reservado em relação ao riso, cujo uso excessivo pelos romanos ele condena, mas reconhece seu mérito de desarmar os espíritos.” Ainda para o autor, “Uma coisa é certa: desde suas origens, os romanos gostam de rir e interessam-se por essa prática, esmiuçada por numerosos escritores. Eles “redigiram preceitos sobre esse assunto” e compuseram compilações de ditos espirituosos, que Quintiliano evita citar [...]” (2003, pág. 86). Ainda para Minois, esses “ditos espirituosos” eram uma prática constante entre os romanos, exercida pelos bufões e cômicos. Através do que menciona o autor, é possível perceber que enquanto a Teoria de Quintiliano condenava o riso debochado e escancarado, a Prática dos romanos caminhava em sentido contrário. A Prática versus Teoria é, via de regra, abordada ao longo dessa pesquisa, pois percebemos que essa dicotomia perpassa os milênios em campos diversos e é também encarada de maneiras distintas, ao passo que, no campo de estudos dos palhaços, normalmente se associa muito mais à Prática a suas técnicas do que à Teoria. Contudo, o levantamento e as reflexões sobre o assunto têm mostrado a complementariedade das duas formas de estudos, evidenciando a importância de uma transmissão oral e corporal perpetuada através dos tempos e culturas também no âmbito dos estudos teóricos.

#### **4.2.1 As doze tábuas**

Aliada à Prática da Retórica de Cícero e, posteriormente, à de Quintiliano, temos as Leis estabelecidas pelos romanos. A vida urbana é demasiadamente impactada por todo esse contexto social e cultural, por isso podemos associar esse cotidiano a um repertório cômico que começa a se formar no seio das *pólis* de dominação romana. À medida que o império romano se estendia ao longo de todo mediterrâneo, África e Ásia, ficava cada vez mais difícil controlar todos os conflitos gerados pelos choques culturais. Desse modo a criação, adaptação e promulgação de leis regulatórias se tornaram necessárias.

Os problemas sociais e políticos, surgidos nos tempos dos Gracos, vão acentuar-se progressivamente no século I a.C., até culminar com o desaparecimento da República. Esses problemas, com o enfrentamento dos partidos e o papel cada vez mais preponderante do povo, determinaram um forte desenvolvimento da eloquência. Por outro lado, o desenvolvimento da poesia e o progresso da retórica fazem surgir no campo da eloquência a consideração de que um discurso é uma obra de arte e merece ser escrito de acordo com as regras do gênero e publicado como qualquer obra literária. As tendências artísticas da oratória são fundamentalmente duas: a escola asiática, que aprecia frases longas, grandiloquentes, e a expressão muito adornada com grande cuidado ao ritmo oratório; e a escola ática, que se distingue pela nudez da expressão, pelo desprezo ao ornamento e toda a dramaticidade. (OSUNA in CÍCERO, 2012, p.11)

As XII tábuas, sob o regime do *pater familias*, como todo o princípio do grande arcabouço do Patriarcado, foi instituída para tentar amenizar alguns conflitos entre as diversas castas dentro da civilização romana. Moussinac (1957, p. 71) estabelece uma relação muito clara das leis com as representações jocosas, “Adaptavam-se òptimamente à sátira política, o que levou a introduzir já na lei das Doze Tábuas a interdição do seu uso, sob pena de chicote, nas alusões políticas directas, consideradas como “difamatórias”. O próprio Augusto não deixará, alguns séculos mais tarde, de confirmar esta proibição”. Minois (2003, p. 102) pondera que, como “único proprietário de todos os bens da família, o *pater familias* decide sobre eles como bem entende, até morrer, e seus filhos se enfurecem por não poder dispor de mais dinheiro para satisfazer as próprias necessidades, especialmente com as mulheres.” Essa “intriga familiar”, que tem como princípio básico o “direito à propriedade”, entendendo que propriedade pode ser bens materiais e inclusive aqueles imateriais, serão sempre o “mote” das intrigas em um contexto cênico, como podemos perceber nas peças de Plauto e de Terêncio. Para Corassin (2001, p. 12):

A família romana arcaica era uma entidade social, econômica e religiosa. O chefe de família, em virtude de sua autoridade, exercia um poder juridicamente ilimitado sobre a mulher, os filhos, os escravos e sobre o patrimônio familiar, legalmente reconhecido como *patria potestas*.

Devido ao entendimento de que mulheres, jovens (filhos) e escravos pertenciam ao chefe da família e este poderia fazer o que bem entendesse com suas “propriedades”, é justamente essa figura, a do velho, que se tornará o grande motivo de escárnio cênico. Minois (2003, p. 101) aponta dois exemplos:

De início, a importância, nas comédias latinas, do escravo expedito, astuto, que engana, com sucesso, seu dono. É ele, na verdade, o verdadeiro herói de várias peças que, nesse sentido, se aproximam do espírito do mundo às avessas das saturnais [...] A segunda ilustração da função catártica do riso na comédia latina é a contestação do poder despótico do *pater familias*, zombado, ridicularizado no papel de velhos avaros e lúbricos que monopolizam o dinheiro e as mulheres.

O contexto desse período que dá início a era cristã é importante para entendermos melhor em que meio se propagavam as piadas, representações cênicas, bem como quais eram os temas aplicados aos improvisos e como isso será propagado no meio artístico, por exemplo, até chegar ao repertório dos palhaços. A organização social romana, dividida então entre patrícios e plebeus, tem na sua gênese a base para os temas cômicos da época. Corassin (2001, p 13) define a origem dessas duas castas da seguinte forma:

Os autores romanos difundiram a crença de que o conflito entre patrícios e plebeus remontava à própria origem de Roma. Tito Lívio atribuía a Rômulo a criação dos dois grupos que se tornariam rivais, sendo chamados patrícios os descendentes dos primeiros senadores (*patres*), nomeados por Rômulo. As origens da plebe romana são ainda mais obscuras do que as das *gentes*. Etimologicamente, esse nome se relaciona com a ideia de massa: o termo *plebs* se assemelha ao termo grego *plethos*, que tem o sentido de “a multidão”. Os plebeus, como os patrícios, dispunham da cidadania, mas sem terem os privilégios destes últimos. Conhecemos mal as origens da plebe – e provavelmente devem ser várias. Os historiadores acreditam que a plebe teria se constituído a partir da infiltração de elementos isolados, apesar das barreiras representadas pelas *gentes*; seriam os indivíduos “sem lar” a quem Rômulo permitiu estabelecer-se em Roma, segundo a tradição.

Com a plebe paulatinamente adquirindo força econômica em Roma, trava-se um processo de luta pelos seus direitos, salientando que seguiam sem fazer parte desses dois grupos as mulheres e os escravos. De acordo com Cretella Júnior (1978), as diversas lutas pelos direitos dos plebeus se transformaram em greves, com os plebeus se retirando ao monte sagrado. Para amenizar ou resolver a situação:

Enviaram, então, os patrícios, o famoso orador Menênio Agripa para parlamentar com os sediciosos, datando daí o conhecido *apólogo* dos membros e do estômago, narrado pelo delegado aos grevistas (“Como os membros do corpo humano resolvessem não mais trabalhar, o estômago acabou morrendo, o mesmo acontecendo com todo o organismo”). Patrícios e plebeus resolvem fazer um acordo, sendo atendidas diversas reivindicações da plebe, a mais importante das quais é a criação do tribuno da plebe, representante do povo, no senado romano. (CRETELLA JÚNIOR, 1978, p. 42)

Dois coisas podemos concluir deste excerto: a importância da oratória para resolver um conflito (com base no bom discurso do Orador, conforme já mencionado anteriormente nas técnicas de Cícero) e a partir daí um motivo para que pessoas do meio do povo, ou seja, da plebe, pudessem realizar chacotas com as comparações entre estômago/patrícios e membros/plebeus. Por outro lado, também se convence os plebeus a continuarem “trabalhando” para os patrícios até que estes novamente reclamem por seus direitos. Essa luta tem como resultado a “Lei das XII Tábuas”:

Finalmente, triunfa a Lei das XII Tábuas, que é aprovada e afixada no fórum, à vista de todos, até que um incêndio, em 390, durante a guerra com os gauleses, as destrói por completo. No entanto, tinham sido de tal modo divulgadas, nas obras dos autores latinos, que puderam ser reconstituídas

em grande parte, através dos numerosos fragmentos restantes. A importância da Lei das XII Tábuas é incontestável. Os próprios romanos, aceitando a observação do historiador Tito Lívio, consideravam-na como a “*fons omnis publici privatique juris*”, fonte de todo direito público e privado. [...] O caráter tipicamente romano é visível em todas as disposições da Lei, exceto no que se refere ao direito sagrado, de inspiração grega. No mais, em tudo se reflete o traço primitivo, prático, concreto, imediatista e violento do povo romano. (CRETELLA JÚNIOR, 1978, p. 45-46)

O poder do chefe de família se acentua ainda mais com as Leis, assim patrícios e plebeus são regidos pelos mesmos princípios do patriarcado romano, que se perpetuou por muitos anos e alguns se perpetuam até hoje.

Ao contrário da família moderna, baseada no casamento do chefe que, assim, funda a *sua* família, a família romana é a base patriarcal: tudo gira em torno de um *paterfamilias* ao qual, sucessivamente, se vão subordinando os descendentes – “alieni juris” – até a morte do chefe. O *paterfamilias* tem o *dominium in domo*, a *potestas*. É o *dominus*, o senhor, a quem está confiada a *domus*, ou grupo doméstico. A *domus* tem *tríplice aspecto*: é grupo religioso (*pater* é o sacerdote), econômico (*pater* é dirigente) e jurídico-político (*pater* é magistrado). [...] A *patria potestas* não se extingue pelo casamento dos filhos que, tenham a idade que tiverem, sejam casados ou não, continuam a pertencer à família do chefe. Daí o grande número de membros da família romana. [...] Na família romana, tudo converge para o *paterfamilias* do qual irradiam poderes em várias direções: sobre os membros da família (*patria potestas*), sobre a mulher (*manus*), sobre as pessoas “in mancipio” (*mancipium*), sobre os escravos (*dominica potestas*), sobre os bens (*res*) que lhe pertencem (*dominium*). (CRETELLA JÚNIOR, 1978, p. 109-110).

Essa explicação do direito romano fundamenta toda a revolta popular contra o *paterfamilias* no início da Era Cristã, pois as leis protegiam o chefe de tal maneira que qualquer um que estivesse sob seu domínio poderia sofrer duras punições, fossem mulheres, filhos ou escravos. A crítica política, através da comédia realizada na Grécia Antiga, deixa de ser o tema principal em Roma durante esse período, conforme aponta Moussinac (1957, p. 66-67), “A censura e a polícia trabalhavam tão bem que qualquer tentativa de teatro nacional, inevitavelmente crítico e político para alimentar as lutas de frações e as lutas sociais, estava de antemão malograda”. É justamente por isso que, alternativamente, surgem os ataques ao poder mais próximo, ou seja, aquele do *paterfamilias*. Para Moussinac, é o poder violento exercido pelos patrícios e o relaxamento moral dos plebeus cosmopolitas que culminam na utilização dos diversos espetáculos romanos como forma de compra de votos e controle. Não obstante, é em meio ao povo que surgem as representações que darão base de sustentação à criação de personagens e temas que adentraram a Idade Média, o Renascimento e chegam até a contemporaneidade: “O único contributo essencial do teatro latino é representado pelas *atelanas*, onde enxergamos a origem dessa *comedia dell’arte* que ao longo dos séculos influenciou o desenvolvimento da arte teatral.” (MOUSSINAC, 1957, p. 68).

Para o nosso estudo, vale estabelecer vínculos cômicos entre as farsas atelanas e as reprises dos palhaços visto que, embora não haja registros históricos sobre o assunto, os rastros deixados pela primeira através de uma oralidade e improviso latentes, faz-nos crer que esta também é uma base fundamental na criação e difusão das diversas reprises de palhaços.

As atelanas (do nome da cidade de Atela, na Campânia) teriam sido introduzidas em Roma por volta do século III a. C. [...] Mas foi somente por volta do ano 90 antes da nossa era que Pompônio e Nívio (este originário de Campânia) deram pela primeira vez uma forma literária a este gênero de farsa cujo diálogo fora até então totalmente improvisado. [...] Alguns fragmentos de Pompônio e Nívio, citados por gramáticos, dão-nos uma ideia de movimento, da fantasia e do sabor de um diálogo no qual o emprego do verso fescênio e a mistura do dialecto osco e latim facilitam a naturalidade e definem a originalidade. Quanto aos assuntos da atelanas, eles inspiram-se nos incidentes vulgares da vida dos camponeses e nos ridículos dos cidadãos. Descrevem situações pouco verosímeis, mas que permitem um tal choque de personagens que o riso estala como que provocado mecânicamente, enquanto o cinismo das falas e a sua obscenidade fazem-lhe prolongar o êxito. (MOUSSINAC, 1957, p.71-72)

São os personagens da farsa atelana, cujas origens também remontam ao drama satírico grego que, por sua vez, irão compor os tipos apresentados na comédia de máscaras italianas. Os nomes dos personagens carregam as características gerais destes, assim como qualquer outro personagem que um ator ou artista constrói ao longo da sua vida: *Maccus* (simplório); *Manducus* (de grandes dentes ou comilão); *Pappus* (de grande papo), entre outros. Também vemos o mesmo processo na construção cômica dos palhaços: Gostosinho carrega consigo uma característica de conotação sexual, assim como o palhaço Salsicha já evidencia através de seu nome um fenótipo longilíneo como o famoso personagem do desenho animado; Bolinha traz consigo suas características físicas, e assim por diante. É possível perceber a influência da transmissão oral na criação desses e outros personagens quando Moussinac afirma haver aproximações entre as farsas atelanas, “as paródias flíacas e os pantomimeiros gregos” (1957, p. 72-74), servindo de base a todos esses artistas e outros, tais como rapsodos, menestréis e arautos. Em comum, apresentam justamente a oralidade e, com base nessa oralidade, o improviso. Portanto, em alguns momentos históricos, eles se encontram, se conectam, se fundem e formam novos diálogos artísticos. Utilizando o termo empregado por Canclini (2006), consideraríamos isso uma forma de “hibridismo cultural”, já Magnani (1984) opta pelo termo “bricolagem”, ao passo que Camargo (2006) prefere “Palimpsesto”. De todo modo, percebe-se nos exemplos supracitados como determinados traços nas improvisações dos palhaços remontam aos mais longínquos cômicos da Antiguidade.



### 4.3 A Comicidade em *Philogelos*<sup>95</sup>

Estabelecer relações entre uma oralidade que atravessa os tempos e consegue perpetuar um humor que se molda a cada cultura é de fundamental importância para entender a efemeridade da representação de um esquete de palhaços. Contudo, como a memória é algo que às vezes nos trai, intuitivamente cada artista utiliza recursos próprios para recordar o que aprendeu ao longo de sua vida. Alguns elaboram esboços de desenhos, figuras, imagens ou rascunhos escritos, como foi o caso do palhaço Cadillac, como aponta Souza:

Foi a partir das suas observações tanto como mestre de cena, quanto palhaço, juntamente com a prática do cotidiano, que João começou a reunir algumas informações em pequenos cadernos ou cadernetas. Segundo Jucineide e Luzinete, suas anotações traziam referências que o ajudavam a se lembrar de palhaçadas em momentos os quais havia necessidade de modificações nos espetáculos apresentados. Suas anotações eram diversas e se referiam às palhaçadas encenadas nos picadeiros, assim ele tinha como base palavras, escritas jocosas ou elementos cênicos que o ajudavam a memorizar ou recordar determinadas palhaçadas. (2016, p.73).

Essas anotações não se referiam a uma dramaturgia com diálogos e piadas explicados à exaustão, eram apenas anotações simples que o faziam recordar de uma determinada palhaçada. A modo de exemplo, a partir da citação do elemento cênico “máquina fotográfica”, ele se recordava das diversas maneiras e inclusive reinventava uma nova forma de encenação de uma reprise. Outrossim, as anotações servia para lembrar uma piada a partir de uma palavra “O Cume”. Os gestos realizados em cena também eram anotados, como por exemplo, “saltar”, e rapidamente uma diversidade de reprises eram lembradas para compor o espetáculo. Nesse sentido, também relembramos as anotações (*zibaldone*) dos comediantes italianos no período renascentista, onde escreviam pequenas notas que ficaram conhecidas como *lazzi*, conforme explanado no capítulo III. Portanto, a prática de realizar anotações diversas para configurar uma encenação cômica pode ser mais antiga do que nos parece, sobretudo quando analisamos o texto *Philogelos*. Não estamos falando de obras dramáticas cômicas, como aquelas realizadas por Aristófanes, Menandro, Plauto, entre outros, mas sim de anotações dos artistas que executavam piadas e anedotas em eventos públicos – jantares, reuniões, encontros, festas – (MINOIS, 2003) ou que se utilizavam dessas anotações como base para pequenas encenações.

Segundo Rémy (2016), o “não registro” das palhaçadas por parte dos palhaços europeus no século XIX servia para ocultar os truques que levavam o público ao riso, sem esquecer que muitos deles não tinham o domínio da escrita. As anotações eram

---

95 Esse texto foi apresentado em uma Comunicação Oral na X Reunião Científica da ABRACE, Campinas – SP em 02/10/2019. Foi reestruturado para publicação nos Anais da Reunião Científica e está disponível em: A comicidade em *Philogelos* | Souza | Anais ABRACE (unicamp.br), acesso em 25 de junho de 2021.

uma espécie de “fórmula secreta” guardada pelos artistas, exemplo claro desta prática são os comediantes italianos que passavam seus ensinamentos e documentos aos seus sucessores como um “segredo de família”. Sob o ponto de vista dos palhaços brasileiros, sobretudo na atualidade, observamos que o fator de preservação da oralidade no que diz respeito às palhaçadas reside no poder de improvisação a partir de uma resposta imediata do público. É óbvio que, para conseguir tal feito em cena, os palhaços devem ter uma preparação anterior – que no caso dos circos envolve tudo o que os cerca em suas mais diversas sinestésias.

Assim, o estudo acerca da transmissão oral das palhaçadas desvela temas de piadas muito antigos. Nesse sentido, não é possível dizer com exatidão qual a função ou o efeito de uma piada, um chiste ou uma paródia em determinada época e determinada sociedade; todavia alguns documentos nos fornecem pistas sobre verdadeiros “manuais” de anedotas, conforme aponta Minois (2003, p. 58):

Os exemplares conservados dessa literatura são cópias tardias, mas Jan Bremmer analisou um deles, o “Philogelos”, ou “O amigo do riso”; esse manuscrito do século X contém 265 blagues gregas, com algumas datadas do século III a.C. Os assuntos favoritos concernem ao universo das escolas: 110 entre 265, pouco provocariam hilaridade hoje. No máximo um pequeno sorriso, como é o caso daquela sobre uma carta que um estudante que acaba de vender seus livros, escreve a seu pai: “O senhor pode ficar orgulhoso de mim, pai, meus estudos já começam a render”. Ou daquela em que um professor de Medicina responde ao paciente que se queixa de ter vertigens durante meia hora depois de acordar: “É só acordar meia hora mais tarde!” Mas isso lembrando muito as blagues clichês dos nossos dias. Um sessenta piadas, semelhantes às nossas “de português”, dizem respeito a cidades cujos habitantes têm reputação de estúpidos. Entre elas, Cimo na Ásia Menor, e Abdera, na Trácia. Jan Bremmer sugere que, se Demócrito de Abdera era conhecido como o Filósofo hilário, talvez fosse porque ele zombava da estupidez de seus compatriotas.

Quanto à cidade de Abdera, tema recorrente em Philogelos, Sagan (2017, p. 234) nos diz:

[...] Abdera era o tipo de cidade sobre a qual se contam anedotas. Se em 430 a.C. você contasse uma história sobre alguém de Abdera, com certeza provocaria risadas. Ela era de certo modo o Brooklyn de sua época. Para Demócrito, tudo na sua vida se destinava a ser aproveitado e compreendido: a compreensão e curtição eram a mesma coisa. Ele disse que “uma vida sem festividades é uma longa estrada sem um albergue”. Demócrito podia ter vindo de Abdera, mas não era imbecil.

Jan Bremmer foi um dos organizadores de uma publicação que compilou as diversas discussões sobre o humor em uma Conferência realizada em Amsterdã em 1994. O material, diferente de outros estudos, parte do humor “como qualquer mensagem – expressa por atos, palavras, escritos, imagens ou músicas – cuja intenção é a de provocar o riso ou um sorriso.” (BREMNER, 2000, p.13). Podemos perceber que se encaixa muito bem a observação de que a transmissão oral ou mesmo gestual tem muita importância na assimilação daquilo que é risível. Por isso os pesquisadores que fazem parte da publicação “Uma História Cultural

do Humor” partem de materiais e documentos diversos para analisá-lo:

Esta variedade pressupõe o uso de uma gama de fontes de material mais ampla do que em geral se leva em conta. Dos filósofos e oradores, dos doutores da Igreja e manuais de civilidade, dos trotes e livros de piadas, de registros e diários do Parlamento, das pinturas e coleções de anedotas – os colaboradores deste livro abriram novos panoramas na história cultural por seu uso de fontes raras ou inusitadamente exploradas. (BREMNER; ROODENBURG, 2000, p.16-17).

Como mencionado anteriormente, um desses materiais é o texto *Philogelos* que, por coincidência, há uma cópia em português disponibilizada na internet pela Universidade de Coimbra, na qual é possível realizar uma análise não somente do ponto de vista histórico do humor, mas também do ponto de vista histórico das artes cênicas. É possível estabelecer um agrupamento de anedotas e verificar que os personagens envolvidos em cada uma delas acabam por evidenciar os personagens-tipo que irão compor as farsas atelanas, por exemplo. Lembrando que esses personagens-tipo serão o grande referencial de comicidade na estrutura proposta pela *Commedia Dell’Arte*, que passará na modernidade a integrar as principais características do ícone do circo, ou seja, o palhaço. Nessas anedotas ou blagues, como os autores preferem chamar, identifica-se: o Velho – que sempre entra em confronto com o novo e sempre que pode quer roubar-lhe a juventude ao desposar uma mulher mais jovem; o Estudante ou Magistrado – que burla o sistema e usa da retórica para dizer que sabe muito; o Servo – sempre sem dinheiro, com fome e com muito trabalho, superando as dificuldades a partir de muita criatividade; e por fim a figura da Mulher – lânguida, ninfomaníaca e muito esperta, mesmo que seja submissa ao homem conforme a cultura da época.

Supõe-se que deveria haver diversos tipos de livros de piadas, mesmo na Grécia antiga, considerada berço da cultura ocidental devido a seus escritos supostamente “sérios” sobre Filosofia (MINOIS, 2003). Minois (2003, p.56) confirma que “existia mesmo em Atenas um clube de bufões, os Sessenta, atestado no século IV a.C.”. Bremner (2000, p. 34-35), por sua vez, questiona:

Os bufões usariam livros de piadas? Uma de nossas fontes sobre os “sessenta” diz que Filipe pediu que as piadas fossem copiadas, o que sugeriria um tipo de livro de piadas, mas outra fonte menciona que ele apenas pediu que elas fossem escritas. Assim, não podemos ter certeza absoluta da existência de livros de piadas na última metade do século IV, mas eles são confirmados pelo comediógrafo romano Plauto, que usou a comédia grega como sua fonte. Em seu *Stichus*, produzido em 200 a.C., o parasita Gelásimo (não por acaso, um nome grego que significa “Homem Riso”, e que sugere o *gelotopios*<sup>96</sup>) fica em tamanha dificuldade que planeja organizar um leilão para vender seus livros de piadas, que consistem em dizeres engraçados e lisonjeiros e pequenas mentiras.

No período medieval e início do renascimento, diversos livros de piadas foram

96 *Gelotopios* – significa “aquele que faz rir”. Ver citação de Minois (2003, p. 55). “No início, esse *parasitos* tinha uma função religiosa, antes de se tornar um *gelotopios*, ‘aquele que faz rir’, nos banquetes da boa sociedade civil”.

difundidos pela Europa, porém sem que pudéssemos conhecer seus autores ou suas origens. De alguns até temos conhecimento, como é o caso de Poggio Bracciolini<sup>97</sup> que, de acordo com Bowen (1988), foi publicado em 1470 com o título em latim, *Facetiae*, obra que tratava de piadas escatológicas. Roodenburg (2000) aborda uma diversidade de livros de piadas que circulavam nos Países Baixos no período seiscentista. Contudo, para este estudo, iremos nos ater à publicação da obra *Philogelos*, realizada pela Universidade de Coimbra – Departamento de Letras, em 2013, mencionando, em sua Introdução, que “Gracejador” ou “Amante de Gracejos” “corresponde à tradução da obra intitulada na versão grega original [...]. Trata-se da compilação de um conjunto de duzentos e sessenta e cinco pequenos apontamentos humorísticos, que circularam no período medieval.” (HIÉROCLES; FILÁGRIO, 2013, p. 09). Conforme apontado por Minois (2003) em citação anterior, pode ser também traduzido por “Amigo do Riso”. Bremmer se utiliza de outras traduções desse mesmo texto dos autores A. Thierfelder e B. Baldwin<sup>98</sup>.

Ao consultar os manuscritos gregos, a tradutora Reina Pereira se deparou com uma série de fragmentos humorísticos cuja compilação é atribuída a dois autores, Hiérocles e Filágrio. Antes de abordarmos a obra em questão, de acordo com a nota introdutória da tradutora, devemos entender quem são esses dois autores. Os apontamentos sobre a vida e obra de Hiérocles não são muito claros, mas parece consensual que ele tenha sido um escritor de facécias. Há duas hipóteses, a primeira que Hiérocles era “um neoplatônico de Alexandria, de meados do século V” (HIÉROCLES; FILÁGRIO, 2013, p.11); a segunda apontava ter sido um “filósofo estóico, do século I, contemporâneo de Epicteto” (HIÉROCLES; FILÁGRIO, 2013, p.12). De todo modo, alguns pesquisadores – principalmente do período renascentista, – apontam manuscritos humorísticos que foram publicados alegando a sua autoria (HIÉROCLES; FILÁGRIO, 2013). Quanto à Filágrio, as controvérsias sobre a sua vida e participação na obra *Philogelos* são as mesmas ou até mais embaraçosas do que aquelas do primeiro autor mencionado. Não se sabe ao certo quando e onde viveu, ora as referências encontradas o identificam como um médico, ora como um autor de mimos. Não obstante a tradutora, a partir de seus apontamentos, sugere que Filágrio seria um gramático sob o nome de Filístion, “[...] de resto, apenas a alusão inexistente na maioria dos códices, mas grafada no Cod. M - Monac. gr. 551, que reporta Filístion como gramático.” (HIÉROCLES; FILÁGRIO, 2013, p.13). É comum em obras que perpassam os séculos, não ter ao certo sua autoria e, neste caso em específico, a própria tradutora admite que a grafia grega e diversas citações se reportam a um registro mais próximo à oralidade do que à escrita (HIÉROCLES; FILÁGRIO, 2013).

---

97 Vale a pena saber mais sobre esse importante copista italiano nascido em Terranuova e que muito impactou os estudos humanistas.

98 Ver nota 36 de Bremmer (2000, p. 47).

O que nos surpreende na obra é justamente a sobreposição de piadas que fazem alusão a uma diversidade de lugares, períodos históricos diferentes e personalidades, tornando-a muito mais atemporal. Portanto, independentemente do período em que viveram Hiérocles e Filágrio, “o material apresentado tinha origens anteriores às dos seus alegados autores” (HIÉROCLES; FILÁGRIO, 2013, p. 15). Essa análise evidencia traços de uma oralidade latente na perpetuação de piadas que se disseminaram pela Grécia, Roma, Alexandria e chegaram à Europa no período medieval. Constata-se ainda um humor latente, de origem mais popular, realizado nos lugares tidos como eruditos nos períodos da Antiguidade Clássica, como já mencionado por Minois (2003) ao referir que 110 blagues tratam de sátiras às escolas mais formais. Pereira (HIÉROCLES; FILÁGRIO, 2013, p. 15) afirma que “no geral, uma apreciação da obra na sua globalidade denota uma certa aptidão do seu conteúdo para a teatralidade”. Ainda falando sobre essa relação da obra *Philogelos* com a teatralidade, a tradutora assevera que “em termos estruturais, a obra reflecte um tipo de humor que parece resultar do processo de transição da Comédia Antiga para a Comédia Nova” (HIÉROCLES; FILÁGRIO 2013, p. 17).

Portanto, analisar e comparar as piadas que se encontram nesse texto revelam o poder da transmissão oral que influencia as reprises, entradas, esquetes e comédias encenadas pelos palhaços e, de um modo geral, a composição dos diversos improvisos (cacos) no ato da encenação de um texto cômico. Além disso é possível perceber a proximidade entre as temáticas de *Philogelos* e aquelas encenadas pelos diversos cômicos da atualidade.

O sumário da obra em questão é assim dividido: Sobre Avarentos; de Abdera; Sidónios; Engraçadinhos; Cidadãos de Cumas; Mal-humorados; Estúpidos; Cobardes; Preguiçosos; Invejosos; <cobardes>; Glutões, Alcoólicos; Sobre Mulheres Libertinas; A Respeito de Homens Misóginos; A Propósito de Glutões. Ao longo do texto, percebe-se ainda a ausência de subtítulo para as piadas que vão do 01 a 103, tratando essencialmente de “idiotas”, assim como um dos subtítulos que não consta no sumário, “Os que têm mau hálito”, a partir da anedota de número 231. A este respeito, todas as piadas são enumeradas de 01 a 265, portanto as identificaremos pelos número das piadas e pelo número da página, conforme o procedimento adotado pela tradutora.

Analisando o sumário já é possível perceber que a divisão nos revela o tipo de piada e os personagens que vamos encontrar em cada uma delas. As piadas são apresentadas sem nenhum tipo de comentário, por isso nesse texto faremos junções por vezes diferentes daquelas que foram propostas pela tradutora, uma vez que o que nos interessa não é somente as temáticas, e sim os tipos de personagens apresentados em cada uma delas.

As anedotas que vão do número 01 a 103 dizem respeito a um tipo de personagem denominado de diversas maneiras: idiota, apatetado, tolo, paspalho, imbecil, pataroco<sup>99</sup>, sandeu<sup>100</sup>, parvo, desmiolado, paspalhão, cabeça-de-vento, estúpido, mentecapto, tanso<sup>101</sup>, néscio<sup>102</sup>, papalvo<sup>103</sup>, simplório e palerma. Todos esses adjetivos, empregados ao longo das cento e três piadas, abordam personagens que proferem impropérios devido a sua falta de conhecimento; agem de forma impensada ou se colocam em situações complicadas. Esse tipo de personagem aparece em diversos momentos ao longo da história das artes cênicas. As ações realizadas por esses personagens ora inocentes, ora ignorantes, fazem com que esse tipo de personagem seja preponderante em qualquer obra humorística, cômica ou satírica e que, outrossim, seja frequentemente encenado por atores e atrizes ao longo dos tempos. Citamos, a modo de exemplo, a piada de número 16:

Um paspalhão passou muitos dias a procurar por um livro, sem sucesso. Então, quando calhou sentar-se a olhar para um canto enquanto comia alfaces, apercebeu-se lá do livro. Mais tarde, encontrou-se com um amigo que estava muito preocupado por ter perdido um fato completo. “Não te preocupes”, disse, “compra umas alfaces e olha para um canto enquanto estiveres a comê-las: encontrarás as tuas roupas!” (HIÉROCLES; FILÁGRIO, 2013, p.26).

O personagem simplório suscita a comicidade quando entende que o fato de “comer alfaces” o fez encontrar o livro e que, caso outro repita o mesmo procedimento, também encontrará as suas roupas. Esse tipo de atitude é bem peculiar aos palhaços que trazem lógicas diferenciadas quando estão em cena. Outro exemplo é a piada 17:

A um cabeça-de-vento que estava de viagem no Estrangeiro escreveu um amigo, para que ele lhe comprasse alguns livros. Ele, contudo, esqueceu-se. Então, ao regressar, quando encontrou o dito amigo, explicou: “Nunca cheguei a receber a carta que me escreveste a propósito dos livros.” (*Idem*)

Essa situação de autodenúncia é um recurso cômico usado na *commedia dell'arte*, por exemplo, quando Arlequim<sup>104</sup> acidentalmente se entrega por ter comido algo que não devia ou por ter obedecido aos patrões, revelando que estão em casa ou onde estão escondidos. O mesmo recurso é utilizado em diversos esquetes cômicos ou reprises de palhaços, a exemplo do “Homem de Coragem”, quando o palhaço diz que é corajoso, emendando logo em seguida que a coragem é tanta que “encarde até as calças”, alusão ao defecar nas calças devido ao medo. Outro exemplo é “A Carta do Choro”, em que após longas peripécias o próprio palhaço

---

99 Adjetivo usado em Portugal para parvo ou idiota.

100 Que faz sandices.

101 Outro adjetivo para idiota.

102 Desprovido de conhecimento, ignorante.

103 Outro termo pouco conhecido no Brasil, mas que também se refere a uma pessoa tola.

104 Aqui é mencionado Arlequim, mas isso acontece com outros servos: Pedrolino, Pulchinelo, etc.

declara que não sabe ler<sup>105</sup>. Outro personagem mencionado no texto é Xexé, termo que, de acordo com dicionários<sup>106</sup> consultados, remete a um velho ridículo, apresentado de modo a lembrar o velho Pantaleão da *commedia dell'arte*. Não se tem a exata origem ou etimologia, mas trata-se de uma palavra onomatopeica, ou seja, muito ligada à emissão vocal ou à oralidade. Esse personagem também é carnavalesco, mascarado, e dessa palavra deriva, por exemplo, o termo “xexelento”, muito usado no Nordeste brasileiro, em especial na Bahia, para designar uma pessoa “pegajosa, nojenta”, ou ainda uma pessoa “cheia de perebas”. O texto se refere a este personagem como sendo um imbecil, como corrobora a piada 56:

Um xexé, um careca e um barbeiro foram juntos a uma viagem. Tendo acampado num local remoto, concordaram em ficar alerta aos seus pertences, por turnos de quatro horas. O barbeiro ficou com o primeiro turno. Pretendendo ter um pouco de diversão, rapou a cabeça do xexé enquanto ele dormia. Depois acordou-o assim que o seu turno acabou. Ao esfregar a cabeça quando despertou, o xexé descobriu que estava careca. “Que idiota que esse barbeiro é”, resmungou, “ele acordou o careca em vez de mim”. (HIÉROCLES; FILÁGRIO, 2013, p. 35)

As piadas apresentadas nessa primeira parte (01 a 103) apresentam referências monetárias (dracmas, miríades ou denário) que, segundo o período de vigência de cada uma, percebe-se tratar-se de anedotas praticadas entre a Grécia, Roma, Alexandria, inclusive locais dominados por essas civilizações em períodos que variam entre os séculos anteriores à Era Cristã ou posteriores a ela.

As piadas classificadas como “Sobre Aventureiros” (104 a 109) são poucas, mas pode-se extrair, especificamente da piada 105, as características do personagem velho, avaro, ganancioso, muito difundido posteriormente nas diversas representações da comédia atelana, na *commedia dell'arte* e nas feiras:

Um sovina, questionado sobre o motivo pelo qual só comia azeitonas, afirmou: “Porque posso usar a casca como adubo; o caroço como lenha; e besunto-me todo da cabeça aos pés com ela, ao comer, pelo que não preciso de banho.” (HIÉROCLES; FILÁGRIO, 2013, p.46).

Como mencionado anteriormente, o referido texto contém piadas que versam sobre os habitantes de Abdera, por se tratar de um local onde se acreditava reunir o maior número de imbecis de toda a Grécia antiga. Não obstante, os personagens que figuram nessas piadas empregam ações e utilizam palavras estúpidas proferidas pelos habitantes dessa região. Não se sabe se as piadas circularam exatamente no período áureo da Grécia antiga ou se são posteriores, todavia as referências à estupidez dos habitantes dessa cidade são mencionadas por diversos filósofos, inclusive pelo próprio Demócrito, ele próprio natural desta cidade grega. No texto, o mesmo acontece com

105 Ver no Apêndice I.

106 <https://www.dicio.com.br/xexe/>; <https://dicionario.priberam.org/Xex%C3%A9>; <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/xexé>. Consultas realizadas no dia 08/12/2019 às 20h27.

os sidônios, pois as piadas se repetem idênticas às anteriores, mas agora aludindo suas façanhas cômicas às pessoas dessa região, território atual de Israel, Líbano e Jordânia. Os gregos se referiam aos sidônios também como fenícios. Já sobre a alusão aos habitantes da cidade de Cumas<sup>107</sup> as piadas se mesclam entre os personagens mais espertos e os mais estúpidos.

Pode não haver nenhuma relação, mas em termos de trocadilhos e pensando na extensão da oralidade através dos tempos, nos parece que uma piada ou uma poesia cômica muito difundida no meio popular chega ao Brasil fazendo uma relação com a palavra “Cume”, lembrando que, em latim, a cidade de nome “Cumae” é chamada de “Kúme/Kúmai”. Essa popularidade acabou por gerar uma música interpretada por Falcão, “No Cume”, baseada nos poemas satíricos de Laurindo José da Silva Rabelo (RJ 08/07/1826 – RJ 28/09/1864), “As Rosas do Cume”.<sup>108</sup>

No cume daquela serra  
Eu plantei uma roseira  
Quanto mais as rosas brotam  
Tanto mais o cume cheira

E logo que a chuva cessa  
Ao cume leva alegria  
Pois volta a brilhar depressa  
O sol que no cume ardia

No cume dessa montanha  
Tem um olho d’água à beira  
É uma água tão cheirosa  
Que a multidão ansiosa  
O olho do cume cheira

À tarde, quando ao sol posto  
O vento no cume beija  
Vem travessa borboleta  
E as rosas do cume deixa

À hora de anoitecer  
Tudo no cume escurece  
Pirilampos no cume brilham  
Estrelas no cume aparecem

No tempo das invernadas  
Que as plantas do cume lavam  
Quanto mais molhadas eram  
Tanto mais no cume davam

E quando chega o verão  
Tudo no cume seca  
O vento o cume limpa  
E o cume fica careca

Quando cai a chuva fina  
Salpicos no cume caem  
Abelhas no cume entram  
Lagartos do cume saem

Vem porém o sol brilhante  
E seca logo em catadupa  
O mesmo sol, a terra abrasa  
E as águas do cume chupa

Mas, se as águas vêm correndo  
O sujo do cume limpam  
Os botões do cume abrem  
As rosas do cume brincam

As rosas do cume espreitam  
Entre as folhagens d’além  
Trazidas da fresca brisa  
Os cheiros do cume vem

Tenho, com certeza agora  
Que no tempo de tal rega  
Arbusto por mais mimoso  
Plantado no cume pega

E quando chega o inverno  
A neve no cume cai  
O cume fica tapado  
E ninguém ao cume vai

<sup>107</sup> Com relação à cidade de Cumas, não consegui concluir de qual se trata, uma vez que existe Cime, também conhecida como Cumas, embora na região da atual Turquia: “Cerca de 60 piadas dizem respeito a cidades da Antiguidade famosas por sua estupidez: Cime (na costa ocidental da moderna Turquia), Sídon (no Líbano Moderno) e Abdera (na costa da Trácia)” (Bremmer, 2000, p. 36); há também uma outra, fundada por gregos no ano de 750 a. C. e destruída por volta de 1205 d.C, situada na Itália próximo à cidade onde hoje é Nápoles. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cumas>, acesso dia 08/12/2019, às 23h44.

<sup>108</sup> Disponível em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Laurindo\\_Rabelo#cite\\_note-2](https://pt.wikipedia.org/wiki/Laurindo_Rabelo#cite_note-2), acesso dia 09/12/2019, às 12h24. De acordo com o site, a fonte da pesquisa é TINHORÃO, José Ramos. História Social da Música Popular Brasileira. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 144.



Porém, tais hipóteses não ultrapassam o caráter de mera especulação e poderiam, a posteriori, servir de objeto de pesquisa sobre o assunto. De todo modo, o palhaço Cadillac, por volta de 1960 e 1970, aproveitava essas quadrinhas como piadas nos picadeiros dos circos que transitavam no Nordeste (SOUZA, 2016, p. 73).

Na piada 193 destacamos o que seria o argumento de qualquer texto cômico, seja ele antigo ou atual:

Alguém foi à procura de um homem mal encarado. Então ele gritou: “Não estou em casa!” Consequentemente, o outro riu-se e refutou: “Mentes! Então eu ouvi a tua voz!” Ele exclamou: “Francamente! Se o meu escravo tivesse dito que eu não estava, tu terias acreditado! Quer dizer que preferias acreditar num escravo do que em mim?” (HIÉROCLES; FILÁGRIO, 2013, p. 64).

Esse tipo de argumento é, por exemplo, utilizado por personagens que querem fugir de seus credores e normalmente mandam um empregado dizer que não estão em casa.

Com relação às personagens femininas, o texto nos traz poucas piadas, somente duas delas são classificadas como “mulheres libertinas”, mas podemos destacar com base nestas piadas um perfil que irá compor as personagens femininas da *commedia dell’arte*, pois foi justamente esse gênero cômico que conseguiu instituir e profissionalizar, a partir do século XVI, mulheres atuando como personagens femininas, até então uma função realizada por homens travestidos. Na piada 244 percebemos o desdém da personagem com algo que à época seria considerado “uma obrigação da esposa”:

Um homem jovem disse à sua esposa impudente: “Esposa, o que é que vamos fazer? Comer ou fazer amor?” “O que quiseres: não há pão.” (HIÉROCLES; FILÁGRIO, 2013, p. 75).

Já na piada 245, a opção das mulheres velhas é muito clara e coloca um posicionamento firme diante da proposta oferecida:

Um jovem convidou duas velhas despidoras e disse para os seus criados de casa: “Sirvam a uma delas uma taça de vinho e dêem uma queca<sup>109</sup> a outra! E elas alertaram: “Não temos sede.” (*Idem*)

Ao longo das piadas constantes no texto *Philogelos*, fica evidente as sátiras que versam sobre as profissões. Os personagens são apresentados como preguiçosos, estúpidos, mal-humorados, gulosos, entre outros, exercendo as seguintes profissões: médicos (03; 06; 07; 27; 139; 142; 143; 174; 175; 176; 177; 182; 183; 184; 185; 186; 189; 221; 222; 235); professores (61; 77; 90; 140; 196; 197); alfaiate (190); barbeiro (56; 148; 198); magistrados (178 e 261); caçador (207); boxeador/lutador (153; 208; 209; 210; 218); jardineiro (224); padeiro (225); ator cômico (226); ator trágico (239);

---

109 Termo vulgar usado em Portugal para “dar uma trepada” ou fazer sexo.

copeiro (79 – alusão); cozinheiro (137); músico (147); marítimos (78 – alusão; 80; 81; 83; 89). A prática de satirizar as profissões, de acordo com a tradutora, é muito mais antiga do que as próprias piadas do texto, visto que o registro de um papiro egípcio de aproximadamente 2400 a.C. faz uma alusão negativa às diversas profissões egípcias, sobretudo em detrimento da profissão de escriba<sup>110</sup>. Levy (1991) elenca as profissões satirizadas pelos *clowns* europeus nos picadeiros entre os séculos XIX e XX. Dentre aquelas mais ridicularizadas apresentadas por Propp (1992) através das obras de Nikolai Gogol estão: o copista; o barbeiro; o cozinheiro; o vendedor de tecidos; o alfaiate; o médico e o professor. Percebe-se uma relação das piadas do texto *Philogelos* com a posterior sátira dessas profissões por questões ligadas à astúcia ou à forma atrapalhada com que estes personagens se apresentam em suas atividades laborais. Como exemplo das sátiras de profissões, apresentamos duas piadas que apontam o labor da profissão de ator como algo corriqueiro. Numa espécie de metalinguagem, percebe-se a transposição da representação dos palcos para vida, mantendo sua própria especificidade, isto é, ator cômico e ator trágico. Na piada 226:

Um actor cómico alarve pediu ao seu encenador que lhe providenciasse uma refeição antes de ir para o palco. E ao averiguar a razão por que desejava uma refeição prévia, “Para não cometer perjúrio – disse – ao clamar ‘Juro por Ártemis que nunca comi mais agradavelmente!’” (HIÉROCLES; FILÁGRIO, 2013, p. 71).

O pedido do ator antes de entrar em cena almeja a verossimilhança entre o texto e o fato de estar de “barriga cheia”. Por outro lado, a comicidade inerente a este ator faz com que ele se aproveite da propositura do texto para obter uma refeição. Estas características cômicas vigoram até os dias de hoje: Arlequim ou Francesquinha da *commedia dell’arte*, ou mesmo Chicó, de Ariano Suassuna.

Quanto à piada 239, trata-se de um ator trágico:

Um jovem actor trágico era amado por duas mulheres, uma com mau hálito e outra com cheiro a suor. Uma disse: “Dá-me um beijo, amor!” E a outra: “Dá-me um abraço, amor!” Ele respondeu: “Oh, que desgraçado de mim! Estou dividido por dois males!” (HIÉROCLES; FILÁGRIO, 2013, p. 73-74)

Estar sempre envolto em um dilema é uma característica própria aos atores ou personagens trágicos, isso foi bem definido na frase de Hamlet de Shakespeare: “ser ou não ser, eis a questão”. Na piada em questão, a sátira diz respeito ao “sofrimento” da profissão presente também no cotidiano do ator: mesmo fora dos palcos ele segue às voltas com os dilemas de sua profissão.

---

110 *Instruções de Dua-Kheti*, papiro que se encontra no Museu Britânico e demais fragmentos no Louvre.

#### 4.4 Os Jograis e suas contribuições ao repertório cômico

Entre os palhaços, é comum denominar sua própria encenação com o termo “jogar”. Como já mencionado, Billy Saunders criou um jargão para esta modalidade de atuação. Os jogos dos palhaços podem partir de uma gama de ações de improviso realizadas pelos bufões, mimos, trovadores, dentre outros, que costumavam realizar os jograis (CASTRO, 2005). O humor latino, muito presente nos romanos através das zombarias, sarcasmos, ironias e outras formas negativas ou positivas do riso (MINOIS, 2003), se configura no modo de atuação dos diversos jogos cênicos realizados ao longo das festividades romanas – Saturnais e Lupercais. Essas formas cênicas se incorporam tanto ao cotidiano romano que, de acordo com Berthold (2010), até mesmo os centuriões possuíam um grupo de jogadores cênicos. O improviso era a base desses jogos e poucos registros temos do repertório utilizado pelos atores, exceção feita aos textos dramaturgicos de autores como Plauto e Terêncio. À luz do exposto, considerando a obra de Cícero e Quintiliano, podemos perceber o quanto o *risus* estava presente na literatura, filosofia e na sociedade patriarcal e satírica de Roma e da Itália do início da Era Cristã. Os jograis se disseminam pela Europa medieval através da oralidade, sejam nos “cantos profanos ou sagrados”, sejam nas “cortes ou nos espaços sociais” (ZUMTHOR, 1993). Zumthor (1993, p.65) aponta que os jograis foram fonte da pesquisa de Salmen na criação de um mapa cujo itinerário abrangia “Hildesheim, Nuremberg, Basiléia e outras cidades, durante o século XV”. Aponta ainda que, na Inglaterra, por volta de 1070, havia recitadores e cantores épicos à frente dos combates (1993, p.67). Entre os séculos XIV e XV acabou por se popularizar, em diversas regiões do Ocidente, mais especificamente na Europa Ocidental, uma liturgia denominada de *soulas*, baseada no “disfarce, na máscara e na ficção alegre” (1993, p.69). Ainda de acordo com Zumthor (1993, p. 72), em 1313 a cidade de Paris celebrou uma festa jogralesca que reuniu “histriões, cantoras, bufões, mimos, charlatães, barbeiros, prostitutas, jogadores profissionais, taberneiros, tagarelas...” rendendo quatrocentos versos para a *Chronique de Geoffroy*<sup>111</sup>. As mulheres também participavam dessas festividades como *jogralesas*, e Agnes, “cantora favorita do rei Venceslau da Boêmia” (1993, p.63), é um notável exemplo do apreço da corte pela improviso e retórica destes artistas, registrados na publicação de Crosby e Faral dedicada aos jograis.

Segundo Peixoto (2006), em Portugal, por volta de 1193, era muito popular um tipo de jogral que satirizava personalidades públicas, conhecido como “arremedilhos”. Os jograis que dão origem às palavras “jocosas”, “jogo”, dentre outras expressões

<sup>111</sup> *Chronique – Geoffroy de Courlon* - Consultar a publicação do original em <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb304970207>, consulta realizada em 17 de janeiro de 2021, às 13h00.

para designar um improviso em canções, poemas, sátiras e paródias, partem de uma dualidade de ideias, trocadilhos e metáforas que carregam na sua oralidade tanto palavras de cunho sexual e apelatório quanto palavras rebuscadas, de modo que “oral não significa popular, tanto quanto escrito não significa erudito” (ZUMTHOR, 1993, p. 119).

O tom “jocoso” presente nos trocadilhos dos palhaços está presente na maneira como o seu repertório cômico é transmitido ao público. Assim, a composição do repertório dos palhaços se apropria de uma gama de informações oriundas dos milênios da transmissão oral de artistas ambulantes que migravam de território em território, de festividade em festividade, de feira em feira, de praça em praça, de circo em circo, realizando um mágico intercâmbio de ideias e reflexões que propiciam a renovação e a perpetuação do repertório cômico.

#### 4.5 A Importância do Carnaval nas representações cômicas

A partir da era cristã, quanto mais se acentuavam os conflitos políticos, religiosos e culturais entre o Ocidente e Oriente, mais a expressão oral adquiria relevância, pois ela evitava que registros escritos fossem utilizados contra aqueles que os proferiam. Desta forma, os artistas ambulantes passam a empreender grandes viagens, assumindo um relevante protagonismo no entretenimento que unia os vilarejos mais longínquos, visto que nos centros urbanos abundavam regras, leis e preceitos que muitas vezes restringiam os termos vulgares e toda a sexualidade manifestados pelos cômicos. Berthold (2010) menciona que os cristãos, antes alvo de perseguições por parte dos artistas durante o Império Romano, quando se associam ao *establishment* político, passam a perseguir os artistas e tratam de banir toda espécie de jogos dramáticos. De acordo com a autora, somente em meados de 900 d.C. os entremezes cômicos serão integrados ao *Adoratio*<sup>112</sup>, que trata da vida de Cristo.

Os cômicos “expulsos” do cotidiano das *pólis* ocidentais não deixam de existir, mas passam a peregrinar por ruas, feiras e outros ambientes uma vez que os teatros estão cada vez mais ocupados com espetáculos suntuosos que não contradizem as regras do vigente modelo cristão. Por outro lado, as instituições eclesiais descobrem o poder de representações grandiosas nas praças das *pólis* a fim de convencer um público cada vez mais analfabeto sobre a importância de reconhecer seus pecados.

Costuma-se dizer que a Idade Média (temporalmente situada entre a Queda

---

112 Ver Berthold (pág 186, 2010): “Aqui no século IV, a *Adoratio Crucis* foi celebrada pela primeira vez – a adoração pascal da cruz, que seis séculos mais tarde se tornaria o germe da representação cristã na igreja.”

do Império Romano até a Queda de Constantinopla – séculos IV ao XV) ficou conhecida como a “Idade das Trevas”, e inclusive historiadores e pesquisadores das artes cênicas (GASSNER, 1974; CARLSON, 2002) tendem a afirmar que durante esse período nada aconteceu em termos de valorização das Artes. Contudo, alguns registros mostram justamente o contrário: esse foi o período em que mais se produziu uma arte de origem popular despojada de qualquer eruditismo (BAKHTIN, 2010), ou ainda, por um “teatro tão colorido, variado e cheio de vida e contrastes quanto os séculos que acompanha” (BERTHOLD, 2011, p. 185). A oralidade se faz presente pelos motivos já aduzidos neste capítulo. Zumthor (1993, p. 17) nos alerta para a diferença entre *tradição* e *transmissão* oral: “a primeira se situa na duração; a segunda, no presente da performance.” Conforme já exposto, a oralidade carrega em si o improvisado e Zumthor reafirma essa percepção a partir da sua análise da poesia medieval. Para o autor:

Até hoje, nunca se tentou mesmo interpretar a oralidade da poesia medieval. Contentou-se em observar sua existência. Pois, exatamente como um esqueleto fóssil, uma vez reconhecido, deve ser separado dos sedimentos que o aprisionam, assim a poesia medieval deve ser separada do meio tardio no qual a existência dos manuscritos lhe permitiu subsistir: foi nesse meio que se constituiu o preconceito que fez da escritura a forma dominante – hegemônica – da linguagem. (ZUMTHOR, 1993, p. 17).

O autor irá tecer uma análise focada nas “baladas” e menções sobre toda e qualquer espécie de fragmentos medievais que aportem informações sobre a oralidade, sua transmissão e emissão vocal. Assim, Zumthor classifica a oralidade de três formas: primária, mista e segunda, onde se dimensiona o grau de contato com a escritura. No caso dos artistas cômicos, intérpretes e possíveis transmissores de uma *tradição* oral, esta linguagem é grafada no corpo, ou seja, há uma transmissão corporal (expressão facial e gestos) lida juntamente com a emissão vocal; em alguns casos, como por exemplo os mimos, muitas vezes há somente a leitura gestual. “Quando a *comunicação* e a *recepção* (assim como, de maneira excepcional, a produção) coincidem no tempo, temos uma situação de performance.” (ZUMTHOR, 1993, p. 19). Ainda falando sobre a performance do intérprete, Zumthor afirma que a realização da leitura ao recitar, cantar ou encenar confere maior autoridade ao livro (*idem*).

Bakhtin (2010) também faz uma análise das obras de François Rabelais (1494 – 1553/França), mas para isso expõe o contexto popular na Idade Média. O período medieval foi muito rico e, no âmbito popular, democratizou e inseriu o indivíduo comum à arte no sentido pleno, como por exemplo, através do carnaval.

A festa começa por ser um divertimento e, sublinhemo-lo já, divertimento muitas vezes gratuito: reuniões de pessoas com seus fatos novos, ou fantasias, mascaradas, com chapéus e fitas. Por toda parte, as cores e as decorações fazem a alegria dos olhos e colocam esse dia de júbilo à margem da rotina e do ritmo da vida cotidiana. (HEERS, 1987, p. 10)

O Carnaval ou a Festa da Carne se converte no grande espetáculo que invade as ruas, o lugar público dá espaço para que todos os personagens, representações, máscaras, críticas, chacotas, blasfêmias, anedotas, travestimentos, transgressões e perversões tenham sua vez na celebração. Não há como negar tal manifestação ao povo, pois a opressão grassa de maneira constante e, para evitar maiores rebeliões ou motins e manter o povo domesticado, é necessário dar-lhes algum prazer. O Carnaval é justamente a celebração pagão que ainda sobrevive ao cristianismo; é a ocasião que as pessoas têm de se recordar das festividades em honra a outros deuses que não os santos e a deidade cristã. Para celebrar esta festividade que se mantém até os dias de hoje e estabelecer o elo com o mundo pagão, foram escolhidos e entregues a Momo os dias de festa e derrisão:

No panteão grego, onde os deuses riem tão livremente entre si, o riso é curiosamente o atributo de um personagem obscuro, o trocista e sarcástico Momo. Filho da noite, censor dos costumes divinos, Momo termina por tornar-se tão insuportável que é expulso do Olimpo e refugia-se perto de Baco. Ele zomba, caçoa, escarnece, faz graça, mas não é desprovido de aspectos inquietantes: ele tem na mão um bastão, símbolo da loucura, e usa máscara. (MINOIS, 2003, p. 29)

Quando falamos de carnaval, imaginamos uma festa que domina as massas populares em diversos cantos do planeta, mas Gurevich (*in* BREMMER, 2000, p. 86) nos adverte que:

O carnaval como festividade completa, grandiosa, com enredo elaborado encontramos somente no final da Idade Média. Todos os indícios da História que poderiam ser interpretados como aspectos do carnaval não são anteriores ao fim do século XIII e começo do século XIV. A explicação parece clara. O carnaval é uma grande festividade nas cidades medievais desenvolvidas, com seu novo tipo de população concentrado em um território e se desenvolvendo dentro de uma nova forma de cultura medieval. O carnaval, portanto, não é um traço da cultura popular em todas as diferentes épocas. Ele só apareceu naquele período específico da história europeia no final da Idade Média, no início do Renascimento.

Portanto, estamos falando de um tipo de festa localizada em um tempo e espaço definidos (Europa Medieval), mas todavia que dará vazão a diversas festividades outras que irão contrapor a suposta “ordem” do cotidiano social. Para Gurevich, assim como o riso e a alegria caminham juntos, o ódio e o medo também se relacionam, desse modo, exemplifica como o carnaval pode se transformar em revolta:

O carnaval começou como sempre, com danças e canções, com manifestações dos cidadãos, mas logo se transformou num massacre cruel, no qual os nobres da cidade atacaram os artesãos e mataram muitos deles. Assim, a festividade foi se transformando no tipo de guerra civil que se difundiu pelo sul da França no final do século XVI, um período muito conhecido como as batalhas dos huguenotes. (*in* BREMMER, 2000, p. 85).

Minois (2003, p. 327) também exemplifica a crueldade irrompida por ocasião do carnaval: “Em 1649, uma mascarada apresenta uma grande pantomima onde se encena a farsa dançada no teatro da França pelo cardeal Mazarin”; Momo dirige o canto, e tudo termina com a execução do cardeal Caramantran”. O grande dirigente do carnaval, Momo, também é irmão de Nêmesis, deusa da Vingança. Essas e outras narrativas sobre o carnaval evidenciam o quanto ele é ao mesmo tempo amado e odiado, daí as diversas tentativas ao longo dos séculos de coibi-lo ou proibi-lo, todas elas, de um modo geral, foram em vão, uma vez que ele resistiu ao tempo.

É, pois, durante o carnaval que os diversos personagens cômicos fazem suas aparições: com máscaras, pinturas de palhaços ou travestidos, de modo que após o término da festividade não possam ser identificados. O carnaval se ramifica e desdobra em diversos estudos sócio-políticos, culturais, religiosos, mas para nossos estudos interessa a parte artística e seu legado na composição dos personagens cômicos, em especial, o palhaço, e conseqüentemente os roteiros que contribuiriam com o repertório que mais tarde farão ecoar os risos nos picadeiros.

Via de regra, o Carnaval é uma festa<sup>113</sup> realizada em formato de grande cortejo<sup>114</sup> pelas ruas das cidades, com seus enredos e regras próprias. Heers (1983) e Duvignaud (1983) chegam a mencioná-lo como “um caos organizado”. Dentro desse caldeirão de ações eloquentes é que podemos extrair risos, manifestações, personagens e inclusive roteiros para diversos outros espetáculos celebrados ao longo do ano, conforme aponta Burke (2010, p. 244) ao citar Thomas Gray em visita a Turim em 1739: “Esse Carnaval só dura do Natal até a Quaresma; metade do ano restante se passa lembrando o último Carnaval, a outra metade se esperando o Carnaval seguinte.” Durante esse irreverente período em que tudo era possível, destacamos algumas festas que se utilizavam de um roteiro a ser executado para levar seu público ao divertimento; lembrando que o carnaval é uma festa pública e democrática em sua gênese, todo o seu desenvolvimento parte da improvisação dos participantes e não há um dirigente, tal como se dá em um espetáculo.

A “Festa dos Loucos”, segundo Bakhtin (2010, p. 64), foi inicialmente organizada por estudantes e clérigos “[...] no dia de Santo Estêvão, Ano-Novo, no dia dos Inocentes, da Trindade, de São João”. Passou por diversas proibições clericais até ser considerada ilegal, o que todavia não resultou em banimento, uma vez que na França chegou a ser realizada com a seguinte estrutura: “[...] inversão

---

113 Os Estudos sobre as “festas” podem ser ampliado através de obras já mencionadas nesta tese e que constam nas referências, tais como aquelas dos autores Jean Duvignaud (1983); Jacques Heers (1983); Peter Burke (2010), dentre outros.

114 Com base nos estudos sobre as “festas”, foi publicado um artigo intitulado “Cortejo Circense: trajeto festivo” por Alda Fátima de Souza Laborda em Cadernos do GIPE-CIT (Ver referências). Nos cadernos do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade (PPGAC/UFBA) – chamado de GIPE-CIT há dois volumes dedicados ao estudo das festas.

paródica do culto oficial acompanhado de fantasias, mascaradas e danças obscenas.” (Idem) Esse esquema de apresentação e divertimento sempre contava com um personagem central, o bufão. As tolices realizadas ao longo dos festejos tinham como objetivo ridicularizar aquilo que mais oprimia o povo naquele momento, isto é, a imposição de um determinado tipo de fé cristã. A Festa dos Loucos produzia diversas paródias satirizando o culto oficial da igreja: “[...] a *Liturgia dos bêbados*, a *Liturgia dos jogadores*, a *Liturgia do dinheiro*. Existem também evangelhos paródicos: *O Evangelho do marco de prata*, o *Evangelho de um estudante parisiense*, o *Evangelho dos beberrões*” (BAKHTIN, 2010, p. 73/74), entre outras. Como herança dessas sátiras, podemos ver algumas paródias realizadas em alguns circos brasileiros, a exemplo do “Filho Pródigo”, que satiriza uma passagem bíblica de mesmo título, tal como descrevem Bolognesi (2003, p. 283) e Souza (2016, p. 118), bem como a entrada “Qual foi o primeiro homem que veio ao mundo?”<sup>115</sup>, encenando de forma cômica a criação do mundo descrita no livro Gênesis. No “Casamento do Palhaço”, alguns artistas de circo também apresentam o ritual do casamento de forma jocosa e dúbia ao “aportuguesar” o latim.

Outra festividade muito comum no período medieval que integrava as comemorações carnavalescas era a “Festa do Asno”, que:

[...] evoca a fuga de Maria levando o menino Jesus para o Egito. Mas o centro dessa festa não é Maria nem Jesus (embora se vejam ali uma jovem e um menino), mas o asno e seu “hinham!” Celebravam-se “missas do asno”. Possuímos um ofício desse gênero redigido pelo austero eclesiástico Pierre de Corbeil. Cada uma das partes acompanhava-se de um cômico “Him Ham!”. No fim da cerimônia, o padre, à guisa de bênção, zurrava três vezes e os fiéis, em vez de responderem “amém”, zurravam outras três. (BAKHTIN, 2010, P. 67)

Bakhtin ainda relembra que a figura do asno aparece em diversas outras celebrações. A humanização de animais é recorrente nas representações cômicas, pois imediatamente suscita o riso nos participantes de uma celebração ou no público que as prestigia (BERGSON, 2004; PROPP, 1992).

---

115 Uma versão pode ser conferida no livro de Bolognesi (2003, p. 281) sob o título “A Natureza”.



## Estampa 7 - Cena Cômica com Asno



**Fonte:** Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Le Roux, A. (16...-17...; graveur). Graveur. Habillements et scènes comiques du Théâtre Italien: soixante-douze planches: [estampe]. 1750. Pág. 62.

O riso baseado na temática animal em cena, seja sob a forma de humanização dele, seja pela interpretação de animais ou de ações animais, é motivo de algumas entradas, reprises ou esquetes que compõem o repertório dos palhaços, tais como: Namoro dos Palhaços<sup>116</sup> (BOLOGNESI, 2003, p. 214); A Jaula (BOLOGNESI, 2003, p. 269); A Caçada da Onça (Apêndice I). Em sua pesquisa, Carrico (2020) descreve, que no filme *Três Mosquiteiros*<sup>117</sup> dos Trapalhões, o personagem de Didi<sup>118</sup> se torna “Didi – Zé Galinha” devido a diversas ações que se relacionam comicamente com o universo dos animais. Os Trapalhões, de acordo com sua pesquisa, foram grandes ícones da comédia televisiva brasileira na década de 1980 e transferiram o humor e as sátiras das tiradas dos palhaços de picadeiro para a televisão e o cinema. Outro exemplo notável é o filme *Os Saltimbancos Trapalhões: Rumo a Hollywood*<sup>119</sup>, na cena em que Didi comicamente conversa com animais, evidenciando a humanização desses personagens falantes.

116 Essa reprise também é conhecida entre os palhaços como Namoro dos Pássaros ou Namoro dos Animais. No Apêndice C há uma versão dela descrita pelo palhaço Xupetim. Trata-se um releitura oral da palhaçada apresentada por Chincarrão no início do século XX, *Idílio dos Sabiás*.

117 Stuart, 1980.

118 Antônio Renato Aragão (1936), criador do personagem Didi, integrante do quarteto *Os Trapalhões*, fez muito sucesso com suas comédias a partir do final da década de 1970 na televisão e no cinema.

119 Tikhomiroff, 2017.

O enaltecimento do asno e a ridicularização do ser humano também é explorado nas celebrações dos “charivaris”, isto é, qualquer tipo de manifestação ruidosa, balbúrdia ou bagunça para chamar a atenção sobre determinado fato, coisa ou evento (MINOIS, 2003). Um mistura herdada da festa do asno e dos charivaris foi mencionada na página 19 quando abordamos uma convenção utilizada pelo palhaço para chamar a atenção em um cortejo circense, apeado ao contrário em um animal, normalmente o burro. No Brasil do século XX, mais especificamente nas pequenas cidades do interior, esse tipo de atração era muito comum nas chegadas dos pequenos circos.

Uma breve análise das “farsas carnavalescas” também permitem estabelecer uma relação entre o que era encenado durante as celebrações do carnaval europeu da Idade Média e do Renascimento e seus resquícios nas composições cômicas posteriores. Por volta de 1400, na Alemanha, um certo jogo cênico com diálogos curtos chamado “*Fastnachtspiel*”, também conhecido como o “jogo da Terça-Feira Gorda”, saiu dos palácios e das nobres mansões para invadir as praças (HEERS, 1987). “O mestre Hans a quem era dada essa permissão era Hans Folz, nascido em Worms, mestre cirurgião e barbeiro, que viera para Nuremberg em 1479, ficando logo conhecido como realizador e autor de peças carnavalescas de robusta comicidade” (BERTHOLD, 2011, p. 250). De acordo com a autora, podemos conhecer um pouco

do que era representado durante os festejos por conta desses registros. Esse momento de inversão, travestimento e violação dos tabus proporcionado pelas farsas carnavalescas levava o público a se deliciar “com falas rudes e diretas, tanto no aspecto sexual e fecal quanto no político e moral” (BERTHOLD, 2011, p. 252).

A transgressão carnavalesca preanuncia verdadeiras liberdades (e também libertinagens) que, ao longo dos séculos XVI e XVII, serão mitigadas pelo eruditismo romântico.

As velhas se convertem em jovens donzelas na roda dos bufões; juízes de paz matreiros tiram vantagem de seus demandantes, principalmente se forem mulheres; um pai de três filhos promete sua herança ao filho que demonstra ser o mais rematado caluniador e vadio; camponeses lascivos têm de suportar punições cuja obscenidade faria enrubescer um soldado. Um tema favorito dos autos de carnaval usado mais de uma vez por Hans Sachs, era a história de Aristóteles e Fílis. O triunfo da astúcia feminina sobre a erudição é um motivo que já havia sido explorado teatralmente três mil anos antes pelos sumérios. A resoluta e epigonal Fílis tenta agora colocar o mestre de joelhos e fazê-lo andar de quatro, apressando-o com o chicote de montaria. (BERTHOLD, 2011, p. 252).

O carnaval se torna a grande fonte de inspiração para as temáticas que irão compor o repertório de bufões, truões, paspalhões, cantadores, menestréis e jocaltores que perambulam de praça em praça à procura de um público ávido por divertimento. O Arlequim se destaca no meio carnavalesco e sua personalidade ora é identificada com a de Momo, ora com a do próprio diabo e, em carnavais posteriores, se tornará também o “pierrô apaixonado”. É com base na composição do Arlequim, deslocado do

contexto da *commedia dell'arte*, que durante o Renascimento e Modernidade ele será o personagem principal das pantomimas, zanatas, arlequinadas, chegando à composição dos palhaços, de modo a definitivamente se consagrar no repertório cômico.

#### 4.6 O Ciclo de Renascimento das Artes e o Repertório Cômico

Como a palavra já denota, Renascimento, diz respeito ao florescimento de algo. No caso da História, se refere ao Renascimento das Artes e, ao longo da história ocidental, não houve apenas um Renascimento e sim vários deles que, por sua vez, culminaram no Renascimento Italiano e encerraram a Idade Média – segundo a classificação posterior dos historiadores. Ao que tudo indica, o Renascimento sempre fez parte do período medieval, tal como demonstra o Dicionário da Idade Média:

Carolíngia, Renascença – Nome dado ao florescimento da arte, arquitetura e saber que teve lugar na corte de Carlos Magno e seus sucessores. Gravitando em redor da escola do palácio real de Aix-la-Chapelle, essa Renascença tinha como seu principal objetivo a reunião de todos os remanescentes do passado clássico. Isso envolveu a cópia de manuscritos clássicos e o uso de modelos clássicos de arquitetura [...] Isso também levou ao desenvolvimento de um novo tipo de escrita muito clara, conhecida como minúscula carolina, que teve grande influência na história da caligrafia medieval e foi o principal modelo para o chamado tipo romano quando a imprensa foi inventada no século XV. (1990, verbete, p. 76)

Esse Renascimento, durante o império de Carlos Magno (768-814 d.C.), muito contribuiu para que várias obras clássicas não se perdessem, perpetuando assim a retransmissão de modelos artísticos. A Renascença Nortumbriana ocorreu “durante a segunda metade do século VII e a primeira metade do século VIII” (1990, verbete, p.318). Originou-se na Nortúmbria, ao norte de Humber, região anglo-saxônica. A importância desse florescimento das artes se deu no sentido de uma fusão entre as culturas cristã e bizantina com as tradições célticas e germânicas. Não se trata necessariamente de um renascimento das artes clássicas gregas e romanas, mas sim de uma cultura e arte próprias da região, responsável por assimilar tradições antes renegadas pelo cristianismo. Outra renascença importante ficou conhecida como “Renascença do Século XII” (1990, verbete, p. 316) que:

[...] entre os séculos XI e XIII transformou a face da Europa ocidental e, em saber e cultura, constituiu um decisivo avanço entre as pequenas revivências dos séculos VIII a X e a Renascença italiana do século XV [...] Uma característica acentuada dos séculos XI e XII era o gosto pelas viagens, resultando em peregrinações e Cruzadas, e o vaivém de estudantes e estudiosos em busca de mestres distantes. Foi isso, em parte, o que possibilitou o *succès fou* de um punhado de grandes mestres e centros de saber – e o que por sua vez, habilitou esses centros a desenvolverem suas proezas e reputação acadêmicas, até se converterem em universidades.

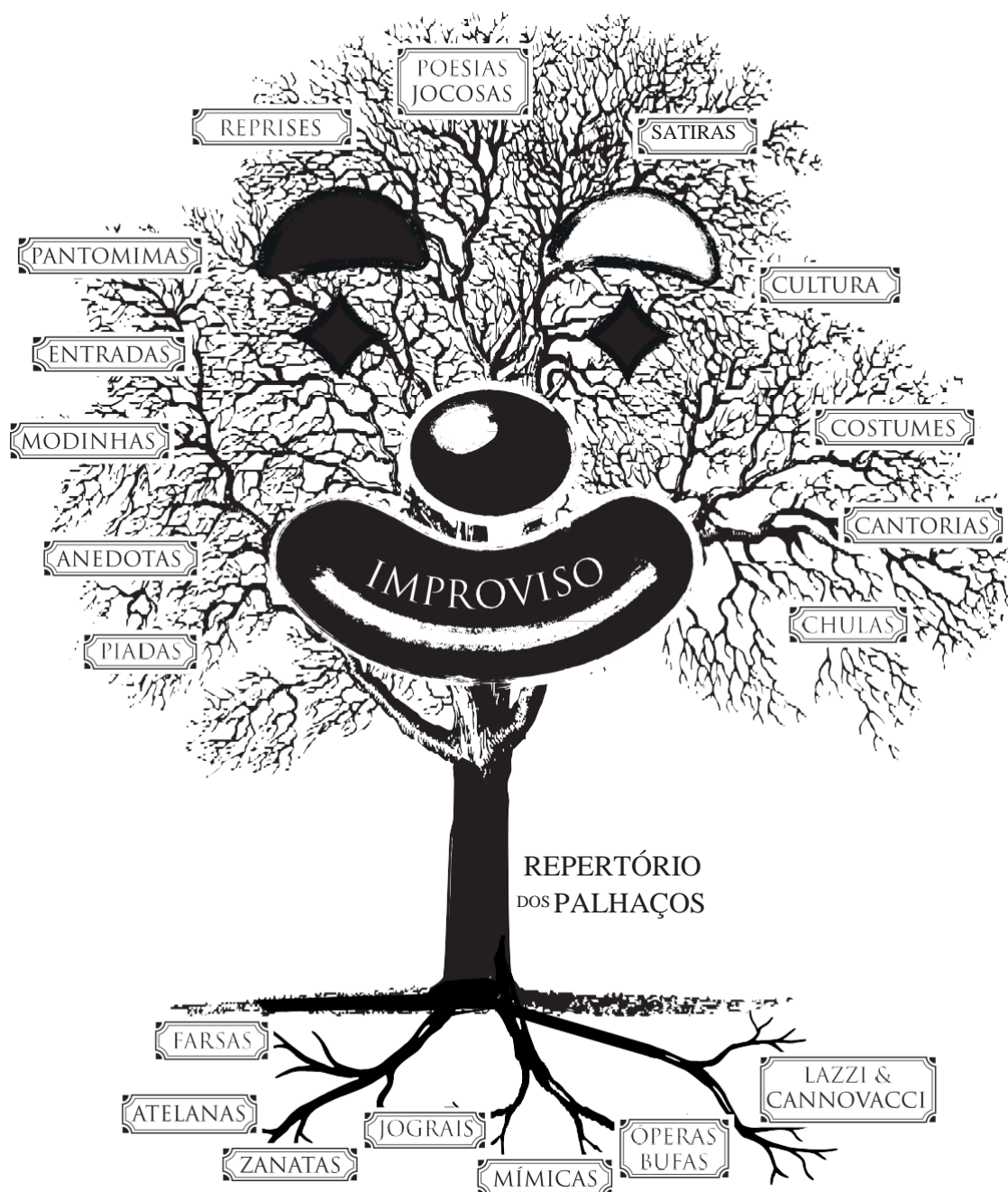
Foram essas diversas renascenças irrompidas no período medieval que culminaram na Renascença italiana do século XV. Esta última, por sua vez, difundiu os ideais humanistas por toda a Europa, impactando toda arte produzida nos séculos posteriores, tendo seu legado inclusive na contemporaneidade. O marco histórico da Renascença é a tomada de Constantinopla pelos turcos-otomanos no ano de 1453. A cidade deixou de se chamar Constantinopla (tinha esse nome devido ao imperador romano Constantino) e passou a se chamar Istambul, nome que se preservou até hoje. A região de Istambul deixa de ser dominada pelos romanos e pelo cristianismo e passa a ser regida pelos muçulmanos que durante muitos séculos tentaram combater as influências judaico-cristãs na cultura oriental. Este fato histórico teve um impacto muito grande no Renascimento italiano, uma vez que os monges, escribas, letrados, professores, teólogos e outros fugiram de Constantinopla levando boa parte de documentos até então desconhecidos na Europa Ocidental. Muitos desses documentos irão parar nas escolas de Belas Artes, universidades e centros de estudos. É a partir do contato com os clássicos gregos e romanos em seus diversos segmentos que o pensamento humanista se inicia, dando origem ao declínio do pensamento teocêntrico. As características do humanismo estão “impressas” em todas as modalidades artísticas do Renascimento, e o período do surgimento e a ascensão das primeiras Companhias de Teatro *all improvviso* demonstram o impacto e abrangência deste fenômeno

Já abordamos no capítulo anterior a *commedia dell'arte*, que conheceu seu apogeu em meio ao florescimento das artes na Itália, seguindo depois para França, onde irá se consolidar – inclusive sua nomenclatura. Contudo, seria possível falar de um ciclo de Renascimentos que também iriam culminar no surgimento do palhaço? Abordamos aqui diversas passagens que contribuíram para a criação do repertório do palhaço ao longo dessa pesquisa, por isso é possível vislumbrar um repertório híbrido que se ramifica e se estende geração após geração, se renovando a cada ciclo. Nesse sentido, muito mais do que um trajeto linear, o repertório do palhaço se estendeu de forma rizomática, estando sujeito a florescer e a crescer a cada novo ciclo, num processo que abre novos caminhos e novas possibilidades sem contudo deixar de seguir seu trajeto conservando o “DNA” da comicidade.

Tudo cabe no universo dos palhaços, como por exemplo uma palhaçada presenciada no Circo Portugal em 2010, quando este estava instalado no espaço do Aeroclube na cidade de Salvador, Bahia. Tratava-se de um namoro em uma praça, porém ambientado na Roma Antiga. Um casal trocava carícias embaixo de uma estátua, a estátua, por sua vez, atrapalha o namoro dos dois, causando diversas intrigas. Ora o namorado acha que é a namorada que está lhe “pregando peças”, ora a namorada acredita que é o namorado. Essa intriga culmina no fim do namoro e na briga do casal. Na cena final, os dois descobrem que era o palhaço disfarçado de estátua quem ocasionou a briga e terminam correndo atrás dele. Não há falas na cena, tudo é feito

através da mímica, por vezes o locutor nos fornece algum indicativo. A comicidade da cena consiste no modo como os artistas interpretam o roteiro; a praça poderia ser qualquer praça (Atenas, Roma, São Paulo, Salvador) em qualquer período (20 a.C.; 900 d.C.; 1980, 2010); o namoro pode ser entre duas mulheres, dois homens, um homem e uma mulher, pois os seres humanos tecem laços afetivos semelhantes; o palhaço, disfarçado de estátua, poderia ser palhaça ou palhace. Assim, percebemos que os roteiros se mantêm na oralidade para que sejam transformados, resignificados e atualizados num processo contínuo. Nisso consiste o Renascimento do Repertório.

**Esquema 3 - Rizoma do Repertório dos Palhaços**



Fonte: Idealizado por Alda Souza e criado por Murilo Thaveira, 2021

## 5. CONCLUSÕES

Imaginem uma fogueira em uma noite de céu estrelado. Imaginem agora as chamas ardendo em direção a este céu estrelado e, do meio das chamas, chispas luminosas crepitam ao som dos estalos da lenha. Essas faíscas luminosas se assemelham a pequenas estrelas que chegam a um determinado ponto e desaparecem, pois se apagam conforme se distanciam das chamas que as alimentam. Essa fogueira flamejante pode estar situada em qualquer aldeia, tribo, povo, cultura, cidade, enfim, em qualquer lugar do nosso planeta, bem como como pode estar situada em qualquer tempo histórico: presente, passado ou futuro. Agora imaginemos pessoas ao redor desse fogo a observar cada movimento das chamas, da crepitação da madeira e das chispas luminosas. Em determinado momento essas pessoas que estavam até então em silêncio começam a falar, pois sentem a necessidade de compartilhar suas observações com os outros que estão em torno da fogueira. As observações compartilhadas também são ilustradas por exemplos do cotidiano da vida dessas pessoas. Desse modo, as chamas que alimentam o fogo e o avivam agora servem de avivamento para a “chama flamejante” das observações apresentadas. No calor das observações, novas ideias vão surgindo e outras pessoas fazem também suas observações que, por sua vez, alimentam novas ideias *ad infinitum*.

Como essa fogueira e essas chamas, assim são as fronteiras da arte: as barreiras não existem. Elas simplesmente são impostas a todos nós por uma questão de poder e controle. Para o pensamento e o conhecimento, não existem barreiras, ambos são livres para ir aonde quiserem. O conhecimento não se restringe a um determinado povo, à uma determinada cultura, não é, definitivamente, exclusividade de uma raça ou de um país. Todos podemos e devemos acessá-los, podendo exercê-los através da simples observação. Fatos, dados, e conceitos registrados em um determinado tempo por determinadas pessoas não lhes confere exclusividade, apenas atestam que naquele momento diversos povos e culturas passavam por questões semelhantes, mas poucos os registraram sob a forma escrita. E o que tudo isso tem a ver com o que foi exposto ao longo dessa tese? Primeiramente, a exposição aqui apresentada pretende asseverar que nenhuma área do conhecimento é melhor do que a outra: o direito não é melhor do que a política; a política não é melhor do que a história; a história não é melhor do que a sociologia; a sociologia não é melhor do que a filosofia; a filosofia não é melhor do que as artes. O direito e a política não superam a Justiça em seu pleno e real sentido. A história e a sociologia não superam os fatos e seus diversos pontos de vista. A filosofia e a arte não superam a beleza da criatividade e da reflexão. Não obstante, ainda assim, o que tudo isso tem a ver com os palhaços e suas reprises? Oras, os palhaços são artistas que rompem as barreiras, extrapolam as fronteiras e partem de suas observações para perpetuar seus conhecimentos. No transcorrer desses estudos, foi possível perceber a

importância desses artistas ao longo de todos os períodos históricos. A criatividade e a liberdade de poder falar ou encenar aberta e comicamente fazem com que este artista transite por todas as áreas do conhecimento sem nenhuma amarra que o impeça de manifestar seu ponto de vista sobre determinados temas; para tanto, os artistas se utilizam das reprises que, através da oralidade, se mostram dinâmicas e dialógicas. O palhaço que está na rua não é melhor ou pior do que aquele que está no circo, e vice-versa. Do mesmo modo, palhaço algum é melhor ou pior do que a palhaça ou palhaces. Um cômico, ator ou palhaço não é melhor ou pior que outro somente por ter feitos vários cursos com pessoas “notáveis”. Não é isso que configura o que é ser um melhor palhaço, palhaça ou palhaces, e sim a sua capacidade criativa de se reinventar a cada dia, a cada novo espetáculo, de fazer com que seu repertório possa se expandir através de sua relação com o público, com o outro e consigo mesmo. O verdadeiro palhaço é um grande observador, de modo tal a se converter numa espécie de filósofo da comédia por excelência, pois seu principal ofício é fazer o outro rir. Se um palhaço não consegue provocar o riso em outra pessoa, significa que sua técnica ainda não está aprimorada; se ele ri das suas próprias piadas e não consegue contagiar os demais, seu repertório precisa ser aprimorado. O riso aqui exposto não precisa ser necessariamente uma gargalhada, pois há diversas formas de se fazer rir, contanto que o riso venha com a reflexão e o entendimento sobre o que foi manifestado. Por isso, o ser palhaço depende de um treinamento constante, onde se doa muito mais do que recebe; observa muito para somente então se expor; pratica muito mais do que teoriza; aceita a crítica e as transpõe para a cena; analisa o seu público da melhor forma para conduzi-lo ao riso.

As características dos palhaços brasileiros envolvem todo tipo de assimilação da cultura local, pois dentro do Brasil há vários “Brasis”. De modo que o palhaço ou um tipo cômico semelhante irá aparecer em festejos juninos, como a quadrilha, em folguedos como “bumba meu boi”, “cavalo marinho” e “nego fugido”, por vezes aparece inclusive em danças dramáticas, como as “congadas”, “umbigadas”, “coco”, “marujada”, etc. Configura-se como personagem nos festejos de carnaval, por vezes aparece representado em alas nas escolas de samba. Poderíamos elencar diversos tipos que tomam como base o palhaço em suas composições, através de longos exemplos. Contudo, para se concentrar no que foi exposto ao longo desse estudo, vamos nos ater às conclusões dos capítulos já expostos.

Ao apresentar a consolidação das entradas e reprises no Brasil, podemos perceber que o repertório dos palhaços torna-se muito mais amplo e eclético quando leva aos picadeiros, ou mesmo à cena, músicas, paródias de números circenses, paródias de músicas, quadrinhas cômicas, poesias jocosas, paródias de filmes, para citar somente algumas. A releitura de palhaçadas tradicionalmente conhecidas confere novidade à cena a cada vez que são realizadas, tal como menciona o palhaço Xupetim ao fazer a releitura do Idílio dos Sabiás, originalmente do palhaço Chicharrão:

Eu sou um cara que sempre recompilei, recopiei. Essa reprise era feita... eu não quero me enganar, mas acho que foi feita pelo grande palhaço que fazia justamente com o pai do Xuxu do circo que é o pai do Luiz Ricardo... Piolin. Eu escutava, mas eu não sabia. Eu perguntava, como que era, eu ouvia, eu peguei assim no ar. Mas eu montei ela assim na minha cabeça, Eu vestia de passarinho, fiz umas roupas com pena, abria assim e tinha uma asa. Mas aí um cara falou pra mim que ela podia ser utilizada para essa questão do assédio sexual, eu podia ter utilizado isso aí. (Xupetim, Apêndice C).

Deste modo, a criação de cada palhaço também consolida a criação do seu próprio repertório, conforme demonstrado na entrevista com o palhaço Tchutchuco que, ao ser questionado sobre seu nome, disse: “Tchutchuco Leleco Cucuruco Maluco Virado de Pernambuco que trouxe na minha mala um relógio Cuco”, em clara referência ao personagem criado por Renato Aragão:

O funcionário lhe pergunta: “Qual o seu nome, Sr.?” “Didi”, responde. “Didi de quê?” emenda seu interlocutor noutra pergunta que não estava no *script*. E de imediato, associando sua estirpe a estapafúrdias denominações que vão de nomes de bichos a remédios, Renato responde: “Didi Mocó Sonrisepe Colesterol Novalgina Mufumbo”. (CARRICO, 2020, p. 73)

Quanto ao seu repertório, Tchutchuco, explica como foi organizado:

Nesse espetáculo eu não uso muito reprises, né. É um espetáculo solo, então eu jogo com a plateia. Eu fui aprendendo com esses mestres que eu falei e algumas coisas foram surgindo no decorrer da história. Algumas brincadeiras, tipo: segura a minha mão e aí tira. Coisas que eu nunca tinha visto aí fui colocando. Até a criação de algumas palavrinhas. Existem referências, nos meus números todos eles têm algumas referências, principalmente nesse que é bem simplesinho...não tem nada de outro mundo. Eu trabalho com o que tem a minha cara, eu fazendo e comunicando com as crianças, com uma comunicação direta com eles. (Tchutchuco, Apêndice D).

Já para o palhaço Touché (Apêndice E), do circo Guaraciaba, a formação começava na infância, conforme podemos notar em sua entrevista:

[...] a primeira pessoa que me ensinou a reprise dos Apitos (“Não pode tocar aqui”), foi minha bisavó, Maria Rosa Malhone, ela era a formadora da categoria de base do circo, ela ensinava as crianças. Então às vezes a gente montava peças, ela fazia isso desde a época da minha mãe, quando minha mãe era criança, ela montou peças, dramas com as crianças fazendo personagens adultos, não era como criança... com bigode e tudo. [...] E as esquetes<sup>120</sup> de palhaços que a gente entrava pra fazer: Apito, Lixeiro, Caveirão, Mentira Maior, essas reprises clássicas. Eu faço isso desde os 05 anos, foi minha bisavó minha primeira mentora.

Marcelo Castro, que inicialmente era Mimisco – embora tenha tido vários nomes de palhaço de acordo com o espetáculo a ser criado –, não gosta de se ater a nomenclaturas quando se trata do repertório dos palhaços:

---

120 Respeitamos a fala do entrevistado, mesmo sabendo que o termo correto é “os esquetes”.



As pessoas se pegam muito aos nomes, é tudo a mesma coisa. Quando eu entrei, no começo dos Fratelli, foi quando o *Cirque du Soleil* estava chegando no Brasil com esse alvoroço do circo novo e as pessoas diziam “[inaudível] Eles estão teatralizando o circo”, mas quando a gente começa a estudar vê que isso já era feito na década de 1920, 30. Então isso já sempre existiu, tudo nomenclatura. A gente tem uma mania, a sociedade tem mania de rotular as coisas, precisa dar um nome pra isso: esquete, entrada... é tudo a mesma coisa: é uma cena de palhaço. (Marcelo Castro, Apêndice B).

Percebe-se assim que a criação do palhaço e a consolidação do seu repertório tem muito a ver com sua prática, seus estudos, as buscas individuais sobre aquilo que leva seu público ao riso.

O trânsito da oralidade entre as diversas cenas circenses fica bem evidente no capítulo III, quando são relacionadas palhaçadas que ainda são encenadas nos circos, bem como alguns *lazzi* utilizados pelos comediantes *dell'arte*. O circo, de um modo geral, consegue cooptar artistas de todo mundo para debaixo de sua lona; mesmo quando não se fala o idioma local, os gestos e expressões dos palhaços permitem uma comunicação com seu público para se alcançar o riso. O Circo Garcia, em sua “pitoresca jornada pelo mundo”, cita que contratou um trio de clowns da Europa para compor o espetáculo na cidade de Martinica (GARCIA, 1976, p. 60). Vários circos brasileiros possuem palhaços estrangeiros, assim como circulam pela Europa, América do Norte e outros continentes os palhaços e artistas brasileiros. Isso é um exemplo de como o corpo se comunica entre os artistas circenses e seus espectadores. Essa multiplicidade de nacionalidades e essa quebra de fronteiras, tanto físicas quanto simbólicas, estão na gênese do circo moderno.

No quarto e último capítulo destacamos a leitura das piadas elencadas no texto *Philogelos*, estabelecendo uma ligação entre os temas que permeavam as piadas e as representações que ocorreram no período compreendido entre os séculos III a.C. até o século XVI – isso para não dizer que, até os dias de hoje, observamos piadas que possuem as mesmas estruturas. Com a criação do circo moderno na Europa no século XVIII, essas piadas que estavam nas ruas, feiras e palcos adentram aos picadeiros através dos palhaços. A oralidade das piadas, somada a toda gestualidade daqueles que as interpretam (cômicos, atores, bufões, palhaços, cantadores, menestréis, entre outros) perpassam os tempos e localidades rompendo barreiras e se atualizam ao contato de cada nova cultura. A título de exemplo, a referência às características das pessoas (glutões, estúpidos, espertos, aqueles que têm mau hálito) independentemente de onde elas habitam. Seja na China, no Brasil ou França, identificamos personagens com esses mesmos traços. Do mesmo modo como na antiguidade a cidade de Abdera era conhecida pelas práticas estúpidas de seus cidadãos, hoje temos outros lugares que se encaixam nessas mesmas piadas. Logicamente, não podemos deixar de perceber o quanto essas piadas são em diversos momentos preconceituosas, misóginas, difamatórias e tentam diminuir por vezes o valor de uma pessoa, grupo social ou cultura. Também não podemos deixar de perceber a verdade de um personagem que realmente acredita na estupidez realizada por ele, evidenciando

uma inocência com relação aos fatos. Contudo, o que queremos apresentar de uma forma geral são as características das piadas que ajudam na composição de um personagem, que conseguem concentrar algo cujo efeito é muito mais atemporal e que, por sua vez, pode conduzir as pessoas ao riso quando identificam essas características. Desse modo, observamos que os palhaços são grandes catalisadores de uma gama de informações dentro de uma sociedade e que transferem para os picadeiros seus pontos de vista de forma cômica. Por vezes, se utilizam de piadas e estruturas muito antigas, mesmo sem nunca ter tido contato com qualquer literatura sobre o assunto. Prevalece, neste processo, somente um senso apurado de observação e assimilação. Para finalizar, falamos do “florescimento das artes”, pois entendemos que renascer também pode significar crescer e se desenvolver a cada novo período ou ciclo. Isso também impacta no repertório dos palhaços que, devido à pandemia da COVID-19, tiveram de se reinventar e buscar o enquadramento das telas de um computador, tablete ou celular para encenar suas *performances* cômicas.

É possível ainda tecer uma análise crítica sobre o conteúdo das palhaçadas que compõem o repertório cômico, identificando nesses pequenos roteiros diversas questões que por vezes trazem à tona: fatores socioeconômicos; abordagens de apelo e conotação sexual; costumes culturais; situações educacionais; tecnologias, entre outras. Todas essas questões são abordadas de modo satírico e obviamente cômico que devem ser analisadas sob os aspectos da diversidade cultural, condições sociais e contexto histórico e geopolítico. Porém, o repertório executado por um artista deve ser analisado com cuidado, pois em muitos casos se confunde acreditando que preconceitos, tabus, misoginia e outras tantas mazelas perpetuadas na sociedade, estão no repertório, quando na verdade se configura na formação do artista que a representa. O roteiro em si, não apresenta esses aspectos, quem introduz essas questões no repertório é o próprio artista. Por isso, devemos nos esforçar para entender o contexto em que elas se desenrolam.

De todo modo há aspectos no conteúdo do repertório cômico no país que evidenciam peculiaridades do Brasil. É o caso do Táxi Maluco, criado originalmente como Carro Maluco remonta do período da criação e ascensão do carro no mundo. Para satirizar essa nova tecnologia que dominava o imaginário do público os palhaços criaram um carro que explodia e se dividia em dois no meio do picadeiro. Ao longo dessa reprise muitas questões sociais e econômicas são abordadas, como por exemplo a quantidade de pessoas que adentram o carro; a diversidade dessas pessoas; a falta de condições financeiras que fazem com que as pessoas pechinchem o valor cobrado pelo condutor; entre outros aspectos. Entendemos que se trata de um roteiro que foi modificado ao longo dos tempos pois esse Carro Maluco passou a ser Táxi Maluco, Ambulância Maluca, chegando atualmente a ser Uber Maluco. É possível entender a dinâmica e evolução desse roteiro cômico que satiriza e nos traz à reflexão as condições culturais e socioeconômicas de um país que almeja um bem necessário, porém caro para a maioria da população.

Um outro exemplo, que satiriza muito as condições educacionais em nosso país, principalmente em um período histórico do Brasil que cerca de 70 a 80% da população era analfabeta, é o roteiro da reprise: A Carta, já mencionada ao longo dessa tese e descrita no Apêndice I. Na tentativa de ler uma carta recebida pelo mestre de cena, o palhaço inventa e reinventa diversas situações cômicas. Após várias sátiras, muitos risos e conduções equivocadas o palhaço finaliza a cena informando que também não sabe ler, fugindo de todos que estão no pidadeiro e correm atrás dele. Ao analisar essa sátira percebemos uma dura realidade que ainda não se distancia do atual momento do país, pois além de pessoas iletradas, temos novos analfabetos no país: sejam eles analfabetos digitais<sup>121</sup> ou funcionais<sup>122</sup>.

Para aquela pessoa que busca criar um palhaço, palhaça ou palhace, é necessário conhecer ao menos um pouco do repertório realizado há séculos, pois ele resiste aos tempos e contém os embriões da comicidade, devendo ser observados e traduzidos para a atualidade.

**Fotografia 6** - *Velho Oeste* – Palhaças



**Fonte:** Acervo da autora. Foto de Tayane Bragança. Palhaça Bambolê e Kássia Kelly no Centro Cultural Plataforma, SSA/BA, 2009.

121 Por conta das novas tecnologias o ambiente virtual se tornou algo fundamental no cotidiano do Brasil e do mundo. Com a pandemia a necessidade de utilizar esse espaço virtual se tornou ainda maior, porém milhões de pessoas ao redor do mundo, e não somente no Brasil, não conhecem todas as ferramentas proporcionadas pela internet, por isso chamamos tais pessoas de “analfabetos digitais”.

122 O analfabeto funcional é a pessoa que mesmo distinguindo letras, sílabas, palavras e frases completas não consegue interpretar as entrelinhas de um texto.

## REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O Perigo de uma Histórica Única. Trad. Júlia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ALBERTI, Verena. O Riso e o Risível: na história do pensamento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: FGV, 1999.

ANDRÉ, Carlos Ascenso - Latim II [Em linha]: língua e cultura: a prosa filosófica e a oratória: Cícero. Realização de Rosário Melo; Tecnólogo Jorge Tristão. Lisboa: Universidade Aberta, 1994. 1 prog. vídeo (18 min., 19 seg.).

Disponível em <https://vimeo.com/user34119652/review/178156580/144077348a>. Data do acesso em: 19 de maio de 2019.

ARAÚJO. Nelson de. Duas Formas de Teatro Popular no Recôncavo Baiano. Salvador: O Vice-Rey, 1979.

ARAÚJO. Vicente de Paula. Salões, Circos e Cinemas de São Paulo. São Paulo: Perspectiva, 1981.

ARISTÓTELES. Ética a Nicômaco; Poética. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; Ética a Nicômaco: tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W.D. Ross; Poética: tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991. — (Os pensadores; v. 2); 4ª. Ed.

ARISTÓTELES. Retórica. Tradução, textos adicionais e notas de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.

AVANZI, Roger; TAMAOKI, Verônica. Circo Nerino. São Paulo: Pindorama Circus: Codex, 2004.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARNI, Roberta. Introdução. In SCALA, Flaminio. A Loucura de Isabella e outras Comédias da *commedia dell'arte*. São Paulo: Iluminuras - FAPESP, 2003.

BENÍCIO, Eliene. Saltimbancos Urbanos: o circo e a renovação teatral no Brasil 1980-2000. São Paulo: Perspectiva; Salvador (BA): PPGAC/UFBA, 2018.

BERGSON, Henri. O Riso: Ensaio sobre a significação da comicidade. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERNARDI, Claudio. In Direzione: ALONGE e BONINO, Roberto e Guido Davico. Storia del Teatro Moderno e Contemporaneo. Volume Primo – La nascita del teatro moderno Cinquecento-Seicento. Torino: Giulio Einaudi, 2000, p. 1163-1182.

BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro. Trad. Maria Paula V. Zurawski; J. Guinsburg; Sergio Coelho; Clovis Garcia. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.

BOLOGNESI, Mário. Palhaços. São Paulo: UNESP, 2003.

BOLOGNESI, Mário. Circos e Palhaços Brasileiros. São Paulo: Livro Digital, 2010.

BOLOGNESI, Mário. Mendigos, Comerciantes e Artistas Profissionais. Revista Arte da Cena, v. 05, n. 02, jul-dez/2019.

Disponível em <https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/59305>. Acesso em: 31 de jan. de 2021.

BOUISSAC, Paul. The Semiotics of Clowns and Clowning: Rituals of Transgression and the Theory of Laughter. London; New York: Bloomsbury Academic, 2015. Series Bloomsbury Advances in Semiotics.

BOWEN, Barbara C. (The editor). One Hundred Renaissance Jokes, An Anthology. Alabama: Summa Publications, INC, 1988.

BRACCIOLINI, Poggio. In: Dicionário da Idade Média. LOYN, Henry R. (Org.). Trad. Álvaro Cabral e Revisão Técnica de Hilário Franco Júnior. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

BREMMER; ROODENBURG. Jan; Herman (Org.) *et al.* Uma História Cultural do Humor. Trad. Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BURKE, Peter. A cultura popular na Idade Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CARLSON, Marvin. Teorias do Teatro. São Paulo: UNESP, 2002.

CAMARGO, Robson Corrêa de. A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto. Goiânia: Fênix – Revista de

História e Estudos Culturais, v. 3, n. 4, 2006.

CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. (Ensaio Latino-americanos 1 - 4ª Ed.)

CAPOZZA, Nicoletta. Tutti I Lazzi Della Commedia Dell'Arte: uno catalogo ragionato del patrimonio dei comici. Roma: Dino Audino, 2006.

CAROLÍNGIA, Renascença. *In*: Dicionário da Idade Média. LOYN, Henry R. (Org.). Trad. Álvaro Cabral e Revisão Técnica de Hilário Franco Júnior. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

CASTRO, Alice Viveiros de. O Elogio da Bobagem: palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

CICÉRON. L'Orateur: du meilleur genre d'orateurs. Texte établi et traduit par Albert Yon. Paris: Société D'Édition Les Belles Lettres, 1964.

CÍCERO, Marco Túlio. Acadêmicas. Tradução e notas de José Rodrigues Seabra Filho; adenda de Esmeralda Osuna. Belo Horizonte: Edições Nova Acrópole, 2012.

CORASSIN, Maria Luiza. Sociedade e Política na Roma Antiga. São Paulo: Atual, 2001 - (Discutindo a História).

COSTA, Eliene Benício Amâncio. Um Estudo das Comédias Mágicas O Chico e o Diabo e Os Irmãos Jogadores, de Benjamim de Oliveira. Revista Repertório: Teatro&Dança, Ano 13, nº 15, 2010.

Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5218/3768>. Acesso em: 31 de jan. de 2021.

COSTA, Eliene Benício Amâncio. Relatório Final de Pós-Doutorado: O Trânsito entre o Circo e o Teatro: a construção da dramaturgia do circo-teatro brasileiro – uma análise dos autores, obras e gêneros dramáticos das peças encenadas em São Paulo, entre 1927 e 1967, presentes no Arquivo Miroel Silveira. Supervisor: Mario Bolognesi. UNESP: Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes, 2010. (*No prelo* pela EDUFBA).

COSTA, Eliene Benício Amâncio; SOUZA, Alda Fátima de. Os números de “palhaçadas” do Palhaço Bimbolinho no Circo Bismark. Revista Rebento, São Paulo, n. 13, p. 449-476, jul - dez 2020.

CRETELLA JÚNIOR, José. Curso de Direito Romano: o direito romano e o direito civil brasileiro. Rio de Janeiro: Forense, 1978 – 6ª ed.

CUPPONE, Roberto. Eu, a máscara e eu. *Rebento*, São Paulo, n. 7, p. 144-159, dezembro, 2017.

Disponível em <https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/234/158>. Acesso em: 10 de jun. 2021.

DICIONÁRIO RIDEEL FRANCÊS-PORTUGUÊS-FRANCÊS. Coordenação: Afonso Telles Alves. São Paulo: Rideel, 2005, 1ª ed.

DUARTE, Regina Horta. Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. 2ª ed., ver. e ampl. Belo Horizonte [MG]: Fino Traço, 2018.

DUGAS, Ludovic. *Psychologie du Rire*. Bibliothèque de Philosophie Contemporaine. Paris: Félix Alcan, Éditeur, 1902.

DUPAVILLON, Christian. *Architectures du Cirque: des origines à nos jours*. Paris: Le Moniteur, 2001.

DUVIGNAUD, Jean. Festas e civilizações. Trad. L.F. Raposo Fontenelle. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

FEIRAS. *In*: Dicionário da Idade Média. LOYN, Henry R. (Org.). Trad. Álvaro Cabral e Revisão Técnica de Hilário Franco Júnior. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

FERRONE, Siro. *Attori Mercanti Corsari – La commedia dell’arte in Europa tra cinque e seicento*. Torino: Einaudi, 1993, p.45-59.

FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo: SENAC, 1999. 2ª ed.

FUNDO SECRETARIA DE CULTURA. Caixa CEMTP 191. Arquivo Público do Estado de São Paulo.

GAMBELLI, Delia. *Arlecchino a Parigi: dall’inferno alla corte del re sole*. Biblioteca Teatrale 72. *La commedia dell’arte – storia testi documenti III*. Roma: Bulzoni, 1993.

GASSNER, John. *Mestres do Teatro*. Trad. Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1974. (Estudos, 36).

HEERS, Jacques. Festas de Loucos e Carnavais. Trad. Carlos Porto. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987, Anais 6.

HIÉROCLES; FILÁGRIO. Philogelos (O Gracejador). Tradução do Grego, Introdução e Notas de Regina Marisol Troca Pereira. Coimbra: Universidade de Coimbra – Faculdade de Letras, 2013. Disponível em formato digital:

URL: <http://hdl.handle.net/10316.2/29854>, acesso em: 29 de maio de 2019, às 00:44:40.

HIPÓCRATES. Sobre o Riso e a Loucura. Tradução e Organização de Rogério Gimenes de Campos. São Paulo: Hedra, 2011.

HUGO, Victor. Do grotesco e do sublime. Tradução do prefácio de Cromwell. Trad. Célia Berrettini. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Elos;5).

JUNIOR, Walter de Sousa. Mixórdia no picadeiro – circo-teatro em São Paulo (1930-1970). São Paulo: Terceira Margem: FAPESP, 2011.

LABORDA, Alda Fátima de Souza. Cortejo Circense: Trajeto festivo. Cadernos do GIPE-CIT, n. 26, jun. 2011. Salvador: UFBA/PPGAC, 2011.1.

LÉVY, Pierre Robert. Les Clowns et la tradition clownesque. Editions de la Gardine, 1991.

LÉVY, Pierre Robert; SERRAULT, Michel. Trois clowns légendaires: LES FRATELLINI. Arles: Actes Sud, 1997.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARTINS, Antonio. Arthur Azevedo: a palavra e o riso. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1988 (Coleção Estudos, vol. 107).

MAVRUDIS, Sula Kyriacos. Enciclopédia, dicionário crítico ilustrado do circo no Brasil. 2ª ed. Belo Horizonte: Mútua Comunicação, 2016.

MINOIS, Georges. História do Riso e do Escárnio. Trad. Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOUSSINAC, Léon. História do Teatro: das origens aos nossos dias. Trad. Mário Jacques. Amadora: Bertrand, 1957.



NOVELLI JÚNIOR, João Baptista (Coord.). Circo Paulistano Arquitetura Nômade – Pesquisa 9. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informações de Documentação Artística, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1980.

PANTANO, Andreia Aparecida. A Personagem Palhaço. São Paulo: UNESP, 2007.

PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIXOTO, Fernando. História do Teatro. Lisboa: Edições Sílabo, 2006.

PLATÃO. A República. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 8ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949.

PLATÃO. Górgias ou A Oratória. Tradução, apresentação e notas prof.º Jaime Bruna. São Paulo: Difusão Européia do Livro (Pequena Biblioteca Difel), 1970.

PROPP, Vladímir. Comicidade e Riso. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Série Fundamentos 84. São Paulo: Editora Ática, 1992.

RAU, Virgínia. Feiras Medievais Portuguesas: Subsídios para o seu estudo. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

REIS, Demian. A Palhaçaria em *O Sapato do Meu Tio*. Revista Repertório: Teatro&Dança, Ano 13, nº 15, 2010.2.

Disponível em <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5222/3772>. Acesso em: 31 de jan. de 2021.

RÉMY, Tristan. Entradas Clownescas. São Paulo: SESC, 2016.

RÉMY, Tristan. Les Clowns. Préface de Bernard de Fallois. Paris: Bernard Grasset, 2002.

RENASCENÇA DO SÉCULO XII. *In*: Dicionário da Idade Média. LOYN, Henry R. (Org.). Trad. Álvaro Cabral e Revisão Técnica de Hilário Franco Júnior. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

RENASCENÇA NORTUMBRIANA. *In*: Dicionário da Idade Média. LOYN, Henry R. (Org.). Trad. Álvaro Cabral e Revisão Técnica de Hilário Franco Júnior. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

RUIZ, Roberto. Hoje tem Espetáculo? As origens do circo no Brasil. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

SAGAN, Carl. Cosmos. Trad. Paul Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SERENA, Alessandro; DAL GALLO, Fabio. A extraordinária viagem dos artistas italianos: história da itinerância dos circenses tricolores. Repertório, Salvador, ano 23, n. 34, p. 12-38, 2020.1.

Disponível em: <https://www.circonteudo.com/a-extraordinaria-viagem-dos-artistas-italianos-historias-da-itinerancia-dos-circenses-tricolores-pdf/>. Acesso em: 27 de maio de 2021.

SEYSSEL, Waldemar. Arrelia: uma autobiografia. São Paulo: IBRASA, 1997. (Coleção Biblioteca Literatura e Arte, nº 81).

SILVA, Ermínia. As Múltiplas Linguagens na Teatralidade Circense: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX. Tese de Doutorado da Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2003.

SOMMI, Leone de'. Um Judeu no Teatro da Renascença Italiana. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

SOUSA JÚNIOR, Walter de. Piolin: o corpo e a alma do circo. São Paulo: ECA/USP, 2015.

SOUZA, Alda Fátima. A MEMÓRIA DO CIRCO MAMBEMBE: O PALHAÇO CADILAC E A REINVENÇÃO DE UMA TRADIÇÃO. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Orientação: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eliene Benício Amâncio Costa. Salvador: UFBA, 2012.

Disponível em <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27027>.

SOUZA, Alda Fátima. O Cômico, o Jocososo e o Dúbio nas Cantorias nas Cantorias do Palhaço. Cultura, resistência e diferenciação cultural [recurso eletrônico]. Org. Solange Aparecida de Souza Monteiro. Ponta Grossa: Atena Editora, 2019. Cap. 11, p.130-137 (PDF)

SOUZA, Alda Fátima. O Palhaço Cadillac: memória do circo e a reinvenção de uma tradição. Salvador: EDUFBA, 2016.

SOUZA, Alda Fátima. O Palhaço e os Modos de Produção: A influência do capitalismo no risível. Revista Rebento, São Paulo, n.08, p.109-129, junho de 2018.

Disponível em <https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/251/174>. Acesso em: 01 de jul. 2021.

SOUZA, Alda Fátima de. A Comicidade em Philogelos. Anais da ABRACE, vol. 20, n. 1 (2019). X Reunião Científica da ABRACE. Disponível em: A comicidade em Philogelos | Souza | Anais ABRACE (unicamp.br). Acesso em: 25 de jun. 2021.

TAMAOKI, Verônica. Centro de Memória do Circo. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura – SMC, 2017.

TESSARI, Roberto. *commedia dell'arte: la Maschera e l'Ombra*. (Storia dello spettacolo). Milano: Mursia. XI edizione, 2017.

TESSARI, Roberto. *Commedia del'Arte* e charlatanismo: inter-relações e interferências. Rebento, São Paulo, n. 7, p. 266-296, dezembro, 2017.  
Disponível em: <https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/238/162>. Acesso em: 28 de maio de 2021.

TORRES, Antônio. O Circo no Brasil. Colaboração Alice Viveiro de Castro e Márcio Carrilho. Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo: Atração, 1998.

VARGAS, Maria Thereza (Org. e Coord.). O Circo: espetáculo de periferia. São Paulo: IDART, 1981 (Pesquisa 10).

VOLTA, Ornella. In FELLINI, Federico. *I Clowns – a cura de Renzo Renzi*. Bologna: Capelli, 1970, p. 121-167.

VONDREBECK, Maurice. *Le Théâtre de la Foire – La Comédie Italienne et L'Opera Comique*. Genève: Slatkine Reprints, 1970.  
Disponível em: [Source.gallica.bnf.fr](http://Source.gallica.bnf.fr) / Bibliothèque nationale de France. Acesso em: 17 de jan. 2021.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz: a "literatura" medieval*. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia da Letras, 1993.

### **Sites consultados:**

<http://obcom.nap.usp.br/arquivo-miroel.php>, acesso em: 28 de jan. de 2018.

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Cumas>. Acesso em: 08 de dez. 2019, às 23h44.

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Laurindo\\_Rabelo#cite\\_note-2](https://pt.wikipedia.org/wiki/Laurindo_Rabelo#cite_note-2). Acesso em: 09 de dez. 2019, às 12h24.

[http://www.circopedia.org/Giuseppe\\_Chiarini](http://www.circopedia.org/Giuseppe_Chiarini), acesso em: 18 de jan. de 2020.

[http://livrozilla.com/doc/1542469/circo-chiarini-mestrado\\_daniel-de-carvalho-lobes](http://livrozilla.com/doc/1542469/circo-chiarini-mestrado_daniel-de-carvalho-lobes), acesso em: 18 de jan. de 2020.

[https://www.academia.edu/16281282/Circo\\_Teatro\\_Arethuzza\\_Neves](https://www.academia.edu/16281282/Circo_Teatro_Arethuzza_Neves), acesso em: 18 de jan. de 2020.

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Pauvre\\_Pierrot](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pauvre_Pierrot), acesso em: 20 de jan. de 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=unLHCsPQ2qQ&t=37s>. Calendário das Artes: Pipo, Centavos e Batatinha em: Piquenique; Boxe; Escada e O Atirador de Facas. Acesso em: 31 de jan. de 2021.

<http://otablado.com.br/cadernos>. Cadernos de Teatro Nº 25.

Dicionário de Termos Musicais (eadmusic.net). Acesso em: 01 de jul. 2021.

Jornal Brasil de Fato, matéria

Disponível em: [brasildefatorj.com.br](http://brasildefatorj.com.br). Acesso em 21 de jun. 2021, às 16h15.

## **Canais do Youtube**

Canal do Palhaço Bimbolinho

[https://www.youtube.com/channel/UCTaZcT\\_rXYtjX7jM0mNkPIQ](https://www.youtube.com/channel/UCTaZcT_rXYtjX7jM0mNkPIQ).

Acesso em: 19 de jan. de 2021.

Roda de Palhaços no Cironecte.

<https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=KXJCfUa8cSA>. Acesso em 31 de jan. de 2021.

Espetáculo Circense Virtual no Cironecte.

<https://www.youtube.com/watch?v=lseK0tw3l2E>. Acesso em: 31 de jan. de 2021.

## **Biblioteca Nacional da França – Gallica**

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52505773z/f21.item.r=Foottit#>, acesso em: 22 de jan. de 2021, às 13h00.

Chronique – Geoffroy de Courlon - Consultar uma publicação do original em: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb304970207>, acesso em: 17 de jan. de 2021, às 13h00.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Dupetit-Méré, Frédéric (1785-1827). Soubakoff, ou la Révolte des Cosaques, scènes pantomimes équestres en 3 parties, à grand spectacle, par M. Frédéric, musique arrangée par M. d’Haussy...[Paris, Cirque olympique, 9 juin 1810.]. 1811. Acesso em: 26 de jan.2020.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Cuvelier, Jean-Guillaume-Antoine (1766-1824). Auteur du texte. Gérard de Nevers et la belle Euriant, scènes pantomimes équestres et chevaleresques en trois parties ; par MM. Cuvelier et

Franconi cadet ; musique arrangée par M. d’Haussy.... 1814. Acesso em: 26 de jan.2020.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Cuvelier, Jean-Guillaume-Antoine (1766-1824). Auteur du texte. Martial et Angélique, ou Le témoin irrécusable , scènes pantomimes, équestres et anecdotiques, en trois parties, par J.-G.-A. Cuvelier, musique arrangée par M. d’Haussy. 1810. Acesso em: 26 de jan.2020.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Pantomimes lumineuses : [affiche] / de Jules Chéret | Gallica (bnf.fr). Acesso em: 26 de jan. 2020.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Le Roux, A. (16..-17.. ; graveur). Graveur. Habillements et scènes comiques du Théâtre Italien: soixante-douze planches: [estampe]. 1750. Acesso em: 17 de jan. 2021.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Lettre écrite à un ami sur les danseurs de corde et sur les pantomimes qui ont paru autrefois chez les Grecs et chez les Romains et à Paris en 1738. 1739. Acesso em: 26 de jan. 2020.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Fuzelier, Louis (1672?-1752). Arlequin Énée ou La prise de Troyes. Acesso em: 26 de jan. 2020.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Bunth & Rudd [clowns] / [affiche] / [non identifié]. [ca 1890]. Acesso em: 26 de jan. 2020.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Cirque Fernando. Tous les soirs, le Barbier frétilant / [affiche] / [non identifié]. [DL 1876]. Acesso em: 26 de jan. 2020.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Maizeroy, René (1856-1918). Auteur du texte. Le miroir: pantomime en deux tableaux / René Maizeroy. 1892. Acesso em: 26 de jan. 2020.

### **Biblioteca Digital UK**

[Memórias de Joseph Grimaldi. Editado por “Boz” [ie Charles Dickens ].]

Joseph Grimaldi, 1779-1837. Acesso em: 17 e 18 de jan. de 2021.

<https://www.bl.uk/collection-items/astleys-from-charles-dickenss-sketches-by-boz>. Acesso em: 17 e 18 de jan. de 2021.

## Cronologia do Repertório dos Palhaços

É quase impossível reter e dimensionar em uma cronologia todas as publicações, fatos, cenas, roteiros e materiais que deram origem aos roteiros das entradas, reprises, esquetes e comédias representadas pelos palhaços. Não obstante, nos atemos àqueles que são importantes e citados na presente tese.

**IV a.C.** – Clube dos Bufões “Os Sessenta”, santuário de Hércules, Dioméia – Grécia. Eram contadores de piadas que se reuniam e divertiam os banquetes.

**X d.C.** – *Philogelos*, manuscrito que circulou pela Europa Medieval e compilava blagues e piadas que remontavam ao século III a.C.

**1470** – Publicação do livro de piadas escatológicas “*Facetiae*”, por Poggio Bracciolini.

**1611** – Flamínio Scala publica *Il Teatro delle Favole Rappresentative, ovvero la ricreazione cômica, boschereccia e tragica divisa in cinquanta giornate*. Vários *lazzi* da Companhia cômica de Flamínio Scala que terão uma ligação direta com o repertório dos palhaços.

**1678** – Apresentação da peça “Das Forças do Amor e da Magia” na Feira de Saint Laurent.

**1738** – Autorização de Apresentação de pantomima e funambulismo nas feiras de Saint-Laurent e Saint-Germain, entre 1738 e 1739.

**1795** – Pantomima de Ragnolet e Passe-Carreau, considerada a primeira “Entrada” estruturada.

**1810** – Publicações das pantomimas equestres do *Cirque Olympique*.

**1885** – Publicação do livro “Entrée de Clowns”, de Félicien Champsaur e ilustrações de Bac, Beauquesne, Blass, dentre outros.

**1890** – Apresentação no *Nouveau Cirque*, em Paris, do “Casamento do Chocolate” com o palhaço Chocolat, quem inaugura e desencadeia uma série de “casamentos” de palhaços encenados até hoje nos picadeiros brasileiros.



**1901 a 1903** – Representações de pantomimas no Circo Spinelli, por Benjamim de Oliveira, que passa a registrar melodramas e comédias encenados nos circos brasileiros.

**1907/1912** – *Pomada*, de José Manoel Ferreira da Silva, o palhaço Polydoro, é gravada em disco após imenso sucesso junto ao público, dando início ao prestígio dos palhaços cantores e parodistas, um jeito bem brasileiro de comicidade.

**1909** – Na Europa, criação do trio de *clowns* “Fratellini”, responsável por inserir o Contra Augusto na cena e modificar o tipo de repertório cômico produzido até então.

**19??** – Criação de duas cenas cômicas que farão parte do repertório dos palhaços no Brasil: *Idílio dos Sabiás* e *A Barata Sorumbática*, ambas de Chicharrão (José Carlos Queirolo - 1889-1983).

**1933 a 1960** – Registro das comédias encenadas pelo palhaço Piolin.

**1962** – Primeira publicação do livro que reúne várias entradas de palhaços, por Tristan Rémy.

**1984** – Publicação de “Festa no Pedaco”, por José Magnani, quem descreve algumas comédias e palhaçadas encenadas nos circos paulistas.

**2003** – Publicação do livro “Palhaços”, por Mario Bolognesi, autor responsável pela compilação das palhaçadas que compõem o repertório dos palhaços nos circos brasileiro.

## Apêndice A

Tabela elaborada a partir dos dados de Virginia Rau sobre as Feiras

Nome da Feira	Localização	Relação com Santo ou Deus	Ano de Criação
Thourout – modelo para Ipres, Bruges e Lila	Flandres (Região Flamenga da Bélgica)		Século XI
Gante e Antuérpia	Flandres (Região Flamenga da Bélgica)		Século XV
Provins, Bar-sur-Aube, Lagny-sur-Marne, Bourges e Troyes	Champanha (Região da França)		Século XI
Brie	Região da França		Século XI
Veneza, Pisa, Ferrara, Pavia, Modena, Verona, Milão, Gênova	Itália		Fins do século XII
<i>Bartholomew Fair</i>	Inglaterra	S. Bartolomeu	1133 (outorga)
Stourbridge	Inglaterra	Sta Maria Madalena (hospital)	
Leipzig	Alemanha		1170
Hamburgo	Alemanha		1189
Ratisbona	Alemanha		1230
Valhadolid	Leão e Castela (Espanha)		1152
Sahágun	Leão e Castela (Espanha)		1153
Cáceres	Leão e Castela (Espanha)		1229

Mérida	Leão e Castela (Espanha)		1300
Burgos	Leão e Castela (Espanha)		1339
Medina del Campo	Leão e Castela (Espanha)		Século XV
Ponte de Lima	Portugal		1125
Bragança	Portugal	Santiago	1272
Trancoso	Portugal	S. Bartolomeu	1273
Évora	Portugal	Santiago	1275
Porto	Portugal	Sta. Maria	1258(?)

**Fonte:** RAU, Virgínia. Feiras Medievais Portuguesas: Subsídios para o seu estudo. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

## Apêndice B - Entrevista

**Nome:** Marcelo Castro.

**Nome de Palhaço:** vários palhaços, mas o primeiro foi Mimisco.

**Idade:** 53 anos.

**Tempo em que atua como palhaço:** 30 anos como ator e palhaço.

**Nome dos circos nos quais atuou:** La Mínima, Acrobáticos Fratelli, Escola de Circo Picadeiro, Zanni, Spacial.

**Circo que atua no momento da entrevista:** Cia La Mínima no VII Encontro de Palhaços de Assis – SP.

**Data:** 19/07/2017.

### 1 - Como você se tornou palhaço?

O palhaço foi a primeira paixão, como ator, fiz dez anos de palhaço mudo, até hoje eu faço, com fala, a melhor tribo que tem é a dos palhaços. Na verdade a gente começou na Escola de Circo Picadeiro, em São Paulo, em meados da década de 1980 e lá eu formei junto com uns amigos o grupo Acrobáticos Fratelli e ficamos juntos 10 anos, esse foi o primeiro circo que trabalhamos, depois viajamos para Europa e pelo Brasil inteiro, fizemos eventos, muitos espetáculos teatrais e circenses, foi uma época muito legal. Depois disso fizemos vários circos: Zanni, Fiesta, Spacial.

### 2 - Com quem e como foi que você aprendeu as Reprises, Entradas, etc.?

Na brincadeira eu fui muito feliz, aquelas coisas que você fica muito feliz na sua vida. O mestre da brincadeira foi Roger Avanzi [Palhaço Picolino], que era o cara, tem um carinho pela arte, como eu sou ator e descobri o circo e queria descobrir o palhaço, fui abençoado por encontrar um mestre e no circo do Zé Wilson, que é essa escola [inaudível], eu tive grandes amigos que se tornaram grandes palhaços. Esse carinho, esse amor pela arte é do Roger Avanzi, super Picolino que amamos você, um beijo.

**Alda** – Você já disse que foi o sr. Roger Avanzi que começou a lhe ensinar a arte do palhaço.

**Marcelo** - As primeiras esquetes que aprendi foi com o sr. Roger, eu adoro “Abelha, Abelhinha”, foi a primeira que aprendi.

### 3 - O que você entende por Reprise? Explique para alguém que desconhece esse termo.

Reprise pra mim é uma cena curta, esquete de palhaços que tem...eu gosto...você vai fazer uma reprise, uma esquete solo, mas eu gosto da dupla, eu gosto do palhaço no jogo, o que me fascina na arte do palhaço é essa troca, que os parceiros envolvidos ali acabem introduzindo a plateia inteira num sonho. Reprise pra mim é isso, cena curta, que tem começo, meio e fim, que diz alguma coisa, que ela vai ser cômica através de uma sátira, de um olhar diferenciado de uma coisa cotidiana. Acho que é isso, assim que eu gosto de pensar, sempre de uma maneira teatral nessa arte circense da esquete.

#### **4 - Qual a principal diferença entre Reprise e Entrada ou Paródia?**

As pessoas se pegam muito aos nomes, é tudo a mesma coisa. Quando eu entrei, no começo dos Fratelli, foi quando o *Cirque du Soleil* estava chegando no Brasil com esse alvoroço do circo novo e as pessoas diziam “[inaudível] eles estão teatralizando o circo”, mas quando a gente começa a estudar vê que isso já era feito na década de 1920, 30. Então isso já sempre existiu, tudo nomenclatura. A gente tem uma mania, a sociedade tem mania de rotular as coisas, precisa dar um nome pra isso: esquete, entrada...é tudo a mesma coisa: é uma cena de palhaço. A arte do palhaço se dá através de esquetes, isso é uma realidade, principalmente a tradição. Nós hoje fizemos um espetáculo cheio de esquetes, de uma maneira teatral nós conseguimos colar esquetes atrás de esquetes. Esse espetáculo é um sucesso há 10 anos, por causa disso, porque as esquetes juntas são fantásticas, fazem a gente se divertir pra caramba e sempre vai se divertir, não tem como parar de se divertir com esquetes.

#### **5 - Relate detalhadamente uma Reprise.**

Esquete fácil é “Abelha, Abelhinha”. Vou contar pra você “Abelha, Abelhinha”. O palhaço quer dar um golpe no outro palhaço aí ele chega e fala assim: “Ei, legal, legal! Descobri uma maneira de você ser feliz! Você vai ser a rainha das abelhas!” Aí o outro fala todo feliz, “Puxa que bacana! Mas a rainha eu não quero ser!” Aí você tem que convencer o cara de que ele tem que a ser a rainha: “Mas ser a rainha tem um grande benefício: você fica parado e quando você bater as asinhas pede – Abelha, abelhinha joga mel na minha boquinha –, e as abelhas operárias vão atrás do mel e dão o mel na sua boquinha. Você vai ficar muito feliz!” De tanto querer enganar o outro, ele é enganado pelo outro. Toda a vez que a abelha operária vai pra lá e volta com o mel que é o objetivo de cuspir na cara desse, o palhaço que presumidamente é tão trouxa, esse aqui é tão esperto que ele confunde, invés de “Abelha, abelhinha joga mel na minha boquinha” ele diz “Abelha, abelhinha esqueci minhas bolinhas”. O outro cospe a água e fala “Você errou o texto! Eu já disse, você bate as asinhas e diz: Abelha, abelhinha joga mel na minha boquinha!” aí ele vai de novo pegar a água. Nessa confusão, depois de umas

quatro vezes, esse aqui estava dando um drible nesse aqui, aí no final, esse aqui que vai sempre buscar a água, que queria cuspir o tempo inteiro, o outro coloca a água e bebe, enquanto o outro cospe a água no chão e fala assim: “Abelha, abelhinha joga mel na minha boquinha!” Ele vai joga na cara do palhaço. É uma esquete fantástica, ela tem um inversão de papéis muito curiosa. Se você pega ela pra fazer, eu já vi essa esquete sendo feita de umas quarenta maneiras diferentes, tem umas brilhantes, que pode ser mel, pode ser bis, pode ser o que for, é só trocar os elementos que essência é a mesma. Eu adoro essa esquete [...]

**Alda** – Obrigado!

## Apêndice C - Entrevista

**Nome:** José Oscar Espínola.

**Nome de Palhaço:** Xupetim.

**Idade:** 60 anos.

**Tempo em que atua como palhaço:** 45 anos.

**Nome dos circos nos quais atuou:** Assavati, Giglio, Robattini, Vostok, Garcia, Grande Circo Popular do Brasil, Tihany, Beto Carreiro

**Circo que atua no momento da entrevista:** Encontro de Palhaços de Assis – SP.

**Data:** 21/07/2017.

### 1 - Como você se tornou palhaço?

Nasci no Paraguai e comecei a trabalhar na década de 1970, exatamente em 1971, precisamente em Assunção, no Paraguai, no circo Assavati e, logo depois do circo Assavati, trabalhei na Argentina, no Brasil, México, EUA, Chile e na América do Sul quase toda. Pra me lembrar de todos os circos que já passei é mais difícil, mas eu trabalhei nos principais circos brasileiros e alguns do exterior, circos famosos, circos que não estão mais aí. Quer que eu cite alguns?

**Alda** – Do Brasil, por exemplo.

**Espínola** – Trabalhei.... comecei em 1975 no Circo Giglio, Circo das Feras, da família Giglio e depois fui contratado por uma empresa que estava no Brasil, “Quara Month Parey” [*incompreensível*], logo fui trabalhar com o circo Robattini, da família Robattini, do seu Roberto Robattini, depois no Circo Garcia; fui morar nos EUA, depois voltei ao Brasil e fui trabalhar no Circo Vostok, depois Circo Spacial e do Circo Spacial para o Circo do Papai [*ou Popey*], o Marcos Frota chamou para trabalhar no Nordeste e abrimos um espetáculo que chamava Grande Circo Popular do Brasil, do Grande Circo Popular do Brasil fui para o Tihany, do Tihany para o Beto Carreiro e do circo do Beto Carreiro eu fui para o Stankowich e, em 1999, eu pus fim à minha carreira circense. Eu esqueci de vários circos que eu passei, circos menores que já não me lembro tão bem o nome deles. Eu gostava muito quando eu estava trabalhando nos circos grandes e estava viajando, eu ia fazer experiência nos circos de “tiro”, que eles falam, conhecido como circo-teatro, circos pequenos de bairro. Eu ia lá para aprender, porque é no circo pequeno que você aprende, é lá que tem comédia, tem essa questão do palhaço: “Menina Virou”; “Mãe da Bancada”, várias reprises. Porque no circo grande você utiliza como o palhaço de reprise montada, que eles falam, você tem que ter uma reprise de um ato cômico reduzida em 02, 03, 04 minutos no máximo.

## **2 - Com quem e como foi que você aprendeu as Reprises, Entradas, etc.?**

Na verdade, o palhaço em si não tem uma escola própria de palhaço no circo. O palhaço nasce sempre por uma casualidade, por uma necessidade: o pai que é palhaço; o filho que gosta de ver o pai trabalhar. No meu caso não seria; eu amava o palhaço, eu fazia trapézio, eu fiz vários números. Mas pra mim o circo se funde com a lona, o circo pra mim é o palhaço e a lona é o palhaço; circo – palhaço; palhaço – circo, tem o trapézio, malabares... o resto tudo é o complemento, mas o que se funde com o circo é o palhaço. Por mais que o palhaço esteja na rua ele lembra o circo. Então, eu gostava muito desse lado e queria ser o palhaço por isso, ele é colorido. Pra mim, ele é o anti-herói sempre, ele que fazia a alegria do povo. Eu sempre falo assim que o palhaço pode quase tudo, a única coisa que o palhaço não pode é deixar o público triste.

**Alda** – Mas, você começou no...?

**Espínola** – É o seguinte, o palhaço por causalidade. Eu fazia trapézio, eu fazia outro número, mas eu sempre ficava olhando o palhaço. Uma certa época me chamaram pra complementar o fator palhaço. Eu era o palhaço no trapézio, eu fui lá pra ajudar o trapezista como palhaço. O locutor chamou, eu era pequeno “Xupete! Xupete, não! Xupetim!” e ficou. Quando faltava um palhaço eu ia agregar, eu sempre me agregava, eu me agregava... eu sempre estava me oferecendo para aprender. Fui aprendendo, faltava um palhaço eu estava me oferecendo, eu fazia a rotina que ele fazia, me ensinava e eu ia aprendendo. A criança no circo, ela brinca de palhaço, de trapezista, ela brinca de tudo, já vem no sangue essa questão, de pai pra filho a tradição, ela vai aprendendo e as comédias ela já sabe de “cor e salteado”. A não ser “seu Bolognesi” que escreveu um livro de reprises. Mas o circense em si ele vai passando de tradição a tradição, de história a história.

## **3 - O que você entende por Reprise? Explique para alguém que desconhece esse termo.**

A reprise seria...sempre falava “requisar”, mas não sei porque essa história da reprise na verdade, não sei porque reprise porque era uma cena cômica que chamava de reprise na linguagem de circo. Ou talvez porque tantas vezes se faz os espetáculos que se reprisa, talvez seja isso. No programa: Trapézio... não coloca palhaço, coloca reprise – Trapézio, Malabares, Reprise, Palhaço... não coloca Palhaço Xupetim. A entrada do palhaço no espetáculo se coloca número de Reprise. Não tem comicidade: A Lavadeira; O Passarinho; O Boxe, a comédia tal...não coloca assim no programa do espetáculo. Sempre vai colocar reprise. No programa tem: Trapézio, Malabares, Reprise, Palhaço.... Acho que foi um nome que colocaram na comédia do palhaço.



#### 4 - Qual a principal diferença entre Reprise e Entrada...?

**Espínola** – ...Entrada Cômica?

**Alda** – Sim.

Na verdade o circo, eu trabalhei muito pouco em circo, circo mesmo, mais em teatro, trabalhei pouco, pouco mesmo em circo. Como eu falei pra você eu viajava para aprender comédia, eu gostava de ir lá para aprender, era muito engraçado e a gente aprendia muito fazendo. A comédia circense é uma coisa, o espetáculo, a reprise montada, para reprise de comédia para reprise de variedades tem uma diferença. Tem um palhaço que entra... parece hoje em dia os caras que ficam com o microfone e ficam falando...

**Alda** - ...*Stand up comedy*

**Espínola** – *Stand up*, tem palhaço que entra no espetáculo, mas isso foi muito antes... hoje em dia descobriram que o stand up é uma coisa; mas o palhaço de circo pequeno já fazia isso há anos atrás.

**Alda** – E paródia?

**Espínola** – Ele ficava falando: ô fulano minha tia fazia isso, que não sei que lá... e a pessoa ria e ele ia fazendo uma paródia, uma coisa em cima da outra e ficava 20, 30, 40 minutos no espetáculo. Era o recurso que o palhaço tinha de fazer essa questão de... e isso aqui chama a Reprise de Entrada.

**Alda** – Usa os dois termos: reprise de entrada e reprise montada.

**Espínola** – Reprise montada era do circo grande; aí vem a comédia. Vem o palhaço que canta, canta paródia; o palhaço de soirée, o palhaço de soirée é aquele palhaço que entra, entra o malabarista e ele entra fazendo o malabarista tudo errado, esse é o palhaço de soirée, é Tony...

**Alda** – É o palhaço que faz paródia do número, soirée.

#### 5 - Relate detalhadamente uma Reprise.

Hoje em dia eu faço meu espetáculo que é diferenciado, não faço mais reprise, faço números cômicos. Mas eu gostava muito de fazer o Passarinho, o vídeo está no Youtube. Eu mostrei para um colega meu e ele disse: “Isso daí é uma coisa pedagógica! Que poderia ser usado em uma campanha publicitária sobre assédio sexual”. Porque o palhaço entra vestido de sainha, com uma peninha na cabeça, carteirinha e de salto alto, “pi, pi, pi” ... aí tem um cara que fala “oi tudo bem?”, sempre no assovio. “Oi tudo bem?” “Tudo bem, como vai”. Ele tira do paletó uma flor. “Toma essa flor é pra você! Você aceita essa flor?” “Pra mim! Eu aceito! Aí que delícia! Obrigado”. Aí o galanteador fala: “Mas por essa flor você tem que me dar um beijinho”. “Eu tenho que dar um beijinho, por essa flor?!” Vai e bate com a carteirinha nele, ela não se rendeu por uma flor. Aí o cara pega um colar e fala pra ela: “Olha, quer pra você?”, “Pra mim? Que lindo! Quero!

Que legal! Obrigado”, pega o colar e o cara vai e passa a mão nela, “Epa!!!”. O cara fala pra ela, “Você e eu juntinhos plá, plá, plá... lá na minha casa, dormir eu e você juntinhos”, aí ela fala: “O quê?! Você e eu? Lá na sua casa, dormir por esse colar?”, ele responde “Sim, sim”, ela joga o colar em cima dele e bate com a carteirinha, “Não, Não”, ele pergunta “Por quê? Por quê?”, ela repete. Ela fala “Como que por quê? Eu vou lá na sua casa, dormir com você e as consequências?!”. Ele fala: “que consequências?”, ela responde: “Um, dois, três...[filhos]”, Bate nele de novo e sai. O outro pensa, pensa e pensa e pega uma nota de dinheiro, mostra para ela, que ignora, “Cai fora!”, e não olha, de novo “Cai fora” e não olha, na terceira vez olha e vê: “Dinheiro!!!”, ela fica toda assanhada, passa a mão no queixo dele e pega a nota para colocar no sutiã. Ele fala “Agora você e eu pá, pá...”. Ela fala “sim”, aceitou pelo dinheiro, mas depois, “que nada seu tonto” e sai correndo atrás dele e batendo nele. No final ela não aceitou nem pelo dinheiro, enganou o cara e ficou com o dinheiro, mas ao mesmo tempo não foi conquistada pelo dinheiro. Essa é uma reprise que eu gostava muito, falando assim não tem muita noção do que é a abertura, da expressão corporal, do movimento que a gente fazia, mas era uma delícia de fazer porque o público ria de montão.

**Alda** – Eram dois palhaços? O mais interessante é isso.

**Espínola** – Sim, hoje em dia eu trabalho solo, mas eu nunca trabalhei solo.

**Alda** – Essa reprise você montava muito?

**Espínola** – Eu sou um cara que sempre recompilei, recopiei. Essa reprise era feita...eu não quero me enganar, mas acho que foi feita pelo grande palhaço que fazia justamente com o pai do Xuxu, do circo que é o pai do Luiz Ricardo... Piolin. Eu escutava, mas eu não sabia. Eu perguntava, como que era, eu ouvia, eu peguei assim no ar. Mas eu montei ela assim na minha cabeça. Eu vestia de passarinho, fiz umas roupas com pena, abria assim e tinha uma asa. Mas aí um cara falou pra mim que ela podia ser utilizada para essa questão do assédio sexual, eu podia ter utilizado isso aí.

**Alda** – Dá pra refazer. O que eu tinha para perguntar era isso. Obrigado!

**Espínola** – Tá bom. Muita sorte.

Vídeo “Palhaço Xupetim Passarinho”, disponível no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=OtoWCVfOwA0> – Acesso em: 25 de maio de 2021, às 12h00.

## Apêndice D - Entrevista

**Nome:** Renato César Paio

**Nome de Palhaço:** Tchutchuco, Leleco, Cucuruco, Maluco Virado de Pernambuco que trouxe na minha mala um relógio Cuco.

**Idade:** 43 anos.

**Tempo em que atua como palhaço:** Desde 1998.

**Nome dos circos nos quais atuou:** Fazia Teatro Infantil.

**Circo que atua no momento da entrevista:** Encontro de Palhaços de Assis – SP.

**Data:** 22/07/2017.

### 1 - Como você se tornou palhaço?

Foi um diretor de teatro infantil, Fernando Nogueira, Fernandinho, que era palhaço. Foi um dos caras mais responsável por eu ter virado palhaço e entrasse no teatro infantil. Ele foi para a Alemanha fazer um evento lá no circo e deixou comigo o material dele: malabares, perna de pau, monociclo – e ele me deu uns toques. Na minha pesquisa eu já sabia que o palhaço é o artista mais completo possível. Primeiro dia que fui atuar eu já andava de monociclo, já jogava malabares... assim mal... bem mal, mas o primeiro trabalho que eu fiz já foi com o monociclo. Essas coisas é bacana deixar claro, porque se não a pessoa fica às vezes achando que ser palhaço é só colocar o nariz. Palhaço na minha visão é o “coringa” do circo, ele tem que tá preparado para substituir qualquer artista do circo. Se o trapezista falhar, faltar, der um “piriri”, o palhaço tem que tá pronto pra voar. Se o mágico faltar... é o coringa do circo, mesmo. Eu tenho isso como filosofia. Por isso, meu palhaço tem bastante habilidade... de coisas mesmo. Nesse espetáculo eu usei: chicote, diabolô, monociclo, equilíbrio... várias técnicas, mesmo... simples de uma certa forma, pra gente que é da classe. Mas, técnicas que têm que estar bonitinha, se não...por exemplo você vai equilibrar o negócio do fogo e do cachorrinho e desequilibra e perde... não fica legal.

### 2 - Com quem e como foi que você aprendeu as Reprises, Entradas, etc.?

Fernando Nogueira foi a primeira referência, de São Paulo. Depois fui fazendo evento e conheci várias pessoas. Conheci um palhaço muito bom, “tradicionalzão”, mas ele não era de circo, ele fazia lojas, eventos. Palhaço Picadinho, Jorge o nome dele. Foi uma referência muito forte na minha vida, ele era muito generoso. Depois eu fui conhecendo... e comecei a trabalhar com uns amigos e fui em 2004 para o festival no Recife, conheci o Xuxu lá e você começa a ter referências mundiais e vai criando seu estilo e a sua história.

**Alda -** Você vai ao circo? Frequenta o circo? Observa os palhaços dos circos?

**Renato** - Sim, quando eu posso eu vou ao circo. São poucos palhaços realmente bons nos circos. Vejo algumas coisas no Youtube, mas nem sei o que te falar. Esses encontros são mais legais para você ver alguns palhaços. Você vê uma galera que tem pesquisa, histórias reais de vida, de trabalho, de responsabilidade e respeito pelo nariz do palhaço. Acho que é fundamental por essa arte que é tão incrível: que faz rir, mas também faz pensar. Acho que é isso.

### **3 - O que você entende por Reprise? Explique para alguém que desconhece esse termo.**

Nesse espetáculo eu não uso muito reprises, né. É um espetáculo solo, então eu jogo com a plateia. Eu fui aprendendo com esses mestres que eu falei e algumas coisas foram surgindo no decorrer da história. Algumas brincadeiras, tipo: segura a minha mão e aí tira. Coisas que eu nunca tinha visto, aí fui colocando. Até a criação de algumas palavrinhas. Existem referências, nos meus números todos eles têm algumas referências, principalmente nesse que é bem simplesinho... não tem nada de outro mundo. Eu trabalho com o que tem a minha cara, eu fazendo e comunicando com as crianças, com uma comunicação direta com eles.

### **4 - Qual a principal diferença entre Reprise e Entrada ou Paródia?**

As Reprises Clássicas eu já fiz, não faço nesse espetáculo. O que é clássico muitas vezes funciona por si só: o Caveirão... a gente sabe o que vai acontecer; são coisas que funcionam. São coisas muito bem elaboradas ao longo dos anos... funciona muito. Conheço muitas reprises, eu acho bem bacana. Quando a gente faz uma oficina ou está junto de outros palhaços e começa a jogar, sempre aparece essas esquetes, essas reprises do Jornal e sabe aquela que vê a foto do jornal, várias. Eu acabo colocando de alguma forma uma coisa ou outra no meu espetáculo, mas não é a reprise em si, porque as reprises precisam de outro palhaço e eu jogo muito com a plateia. É um jogo que eu estipulo o que eu quero de resposta da plateia... é um jogo quase ganho. Todo mundo fala e eu entendo o que eu quero. O monociclo eu vou sentar no banco, aí todo mundo fala ao mesmo tempo, eu levanto porque eu coloco a palavra, porque eu estou com o microfone acho que alguma criança falou, mas na bagunça sai essa... Mas é isso aí, as reprises são incríveis e eu gosto de algumas, inclusive.

**Alda** – Você vê diferença entre Entrada, Paródia e Reprises?

**Renato** – Sim, tem diferenças. Ela existe, é o tempo, o tempo da comicidade ela existe. Quem coloca é o próprio palhaço na sua interpretação, mas o tempo já está lá na Reprise. Tipo o Caveirão vai vir tem três palhaços, bate no ombro o outro, sai correndo, aí vem o outro...o último vai, abraça, fala que é corajoso... No tempo da comédia ali,

existem as diferenças de uma pra outra, uma não tem nada a ver com a outra, mas o tempo da comicidade é mais ou menos na mesma linha. Estou buscando na memória as reprises...

**Alda** - Você já citou várias.

### **5 - Relate detalhadamente uma Reprise.**

Eu gosto muito de uma que eu fiz, O Filho Pródigo. Que o filho vai pra Europa e depois volta, ele foi estudar e volta fudido, gastou todo dinheiro da mãe. Eu não lembro exatamente o desenrolar do final. Mas eu fiz uma vez com uma palhaça, não funcionou muito porque eu fiz com uma palhaça, se eu tivesse feito com um palhaço talvez tivesse funcionado melhor. Foi uma esquete que me chamou a atenção, eu fiz e gostei muito. Eu pesquisei no livro do Mario, aí ensaiamos e apresentamos.

**Alda** – Muito Grata!

## Apêndice E – Entrevista

**Nome:** Alexandre David Cavalcanti (Malhone).

**Nome de Palhaço:** Touché.

**Idade:** 47 anos.

**Tempo em que atua como palhaço:** Nasceu no circo, atua há 42 anos.

**Nome dos circos nos quais atuou:** Circo Guaraciaba; Circo Spacial; Circo Hatari (Família Bartholo); Circo Mexicano (Família Palácios); Circo Estoril (Família Portugal); Circo D’Nápoli, Circo Koslov.

**Circo que atua no momento da entrevista:** Realiza os projetos do Circo Guaraciaba no âmbito do Circo-Teatro. VII Encontro de Palhaços de Assis.

**Data:** 22/07/2017.

### 1 - Como você se tornou palhaço?

Já fez trapézio, malabares e sempre fez palhaço como número principal. Começou com 05 anos a atuar como palhaço no circo da sua família. Atua agora como diretor e consultor dos projetos que fazem a releitura das peças de circo-teatro. Sou ator por formação e atuo como palhaço.

### 2 - Com quem e como foi que você aprendeu as Reprises, Entradas, etc.?

Não sei... de verdade...sei sim, a primeira pessoa que me ensinou a reprise dos Apitos (“Não pode tocar aqui”), foi minha bisavó, Maria Rosa Malhone, ela era a formadora da categoria de base do circo, ela ensinava as crianças. Então as vezes a gente montava peças, ela fazia isso desde a época da minha mãe, quando minha mãe era criança, ela montou peças, dramas com as crianças fazendo personagens adultos, não era como criança... com bigode e tudo. Ela montou uma peça chamada “Castigo do Céu” com todas as crianças do circo: minha mãe, minha madrinha, meus tios que eram crianças na época. Depois ela fez isso com a gente, os bisnetos: eu, meu irmão, meus primos. Ela montava uma comédia ou um melodrama e a gente fazia isso nas matinês, geralmente nos sábados ou domingos. E as esquetes de palhaços que a gente entrava pra fazer: Apito, Lixeiro, Caveirão, Mentira Maior, essas reprises clássicas. Eu faço isso desde os 05 anos, foi minha bisavó minha primeira mentora. Mas depois eu vi muita coisa: vi meu padrinho, vi meu pai, eu vi meu avô uma vez, o Pirulito, meu avô é o Pirulito, eu vi uma vez só apresentando. Ele já não estava mais trabalhando, ele fez essa apresentação e foi a última que ele fez e foi a última vez que ele se maquiou. Ele foi se maquiar depois de muitos anos, eu estou falando pra você que foi em 1977, eu tinha 07 anos e depois eu fui ver ele eu tinha 19 anos, quando ele participou dos

25 anos dos Trapalhões, levaram meu avô de Sorocaba para gravar no Rio junto com os Trapalhões. O Dedé é primo do meu avô e muitas das esquetes dos Trapalhões, o Dedé às vezes encontrava com meu avô e perguntava, “Você lembra de alguma que a gente possa fazer na televisão?”, ele falava “Tem essa”, aí ele escrevia e eles adaptavam pra televisão. Mas a ideia era o meu avô que mandava. Ele escrevia para o Nhô Moraes da Praça é Nossa. Meu avô era o Antônio Malhone, o Pirulito. Ele fez uns sete ou oito filmes com o Mazzaroppi, ele era bem conhecido no meio. Eu sempre via essa galera trabalhando, eu aprendi vendo. Circo é isso, todo mundo de circo é assim, principalmente no circo-teatro: “quando chega a tua vez hoje você vai fazer o Alberto do Céu Uniu Dois Corações”, “beleza só vou marcar com os outros atores, mas eu já sei as falas”; hoje você não vai fazer o Alberto não, faz o Francisco, beleza também já sei as falas, de tanto assistir.

### **3 - O que você entende por Reprise? Explique para alguém que desconhece esse termo. Já parou para pensar sobre isso?**

Já! Já me questionei muito sobre isso. Eu acho que na verdade isso é só nomenclatura, eu acredito muito nisso. Porque, por exemplo, você pode chamar uma reprise de esquete, porque é uma cena, não chega a ser uma performance, mas você pode chamar de esquete, vou fazer a esquete dos Apitos. O termo que se usa no circo é reprise. Quais são as reprises: Apito, Abelha, Abelhinha... isso são as reprises, no meu entender. Aí tem as esquetes que a gente chama, que são as cenas um pouco mais longas, que têm pessoas do circo, não só os palhaços. Aí tem uma mulher que é dona de... tem uma esquete chamada “Uma Cama pra Dois” (Você conhece!). Eu chamo aquilo como esquete. Aí tem as Entradas, as Entradas mais o palhaço e o Escada, às vezes entra... “Dói, Dói”, por exemplo, entra uma mulher, que não deixa de ser... Eu acredito que é só uma nomenclatura para dizer a mesma coisa: o tamanho e quem entra. Eu já fiz “Uma Cama pra Dois” como comédia, vai inserindo uma monte de coisa e fez meia hora, e já fiz “Uma Cama pra Dois” em 07 minutos, depende do que você insere. Então já fiz “Uma Cama pra Dois” como uma Reprise e como Esquete – Entrada. Depende do momento. Muitos Cirqueiros, eu chamo de cirqueiros, os circenses falam “Você conhece a reprise do Caveirão?”, “Conheço”, e a galera do novo circo, que estuda o Caveirão, chama de Esquete. É a mesma coisa.

### **4 - Qual a principal diferença entre Reprise e Entrada ou Paródia?**

Tem, eu sempre falei isso. Tem as reprises montadas, eu sempre perguntei “Montada?”, “Por que a outra não é montada?” “Eu não montei ela?!”. É porque a reprise montada exige mais acessórios, instrumentos, um roteiro, a reprise tem mas você pode fugir

dele. Eu faço reprise montada, eu faço também, eu montei a minha também. É muita nomenclatura, mas a gente se entende. Você sabe o que é o quê.

## **5 - Relate detalhadamente uma Reprise.**

As que são legais todo mundo faz, as que não são legais não fazem. Tem uma reprise que eu gostava muito quando era criança e hoje eu não vejo muito sentido nela, que é o Lixeiro. Muita gente não conhece. Entram dois palhaços e falam que vão saltar, colocam duas cadeiras, um fica do lado de lá e outro do lado de cá. Com essa roupa aí não vai dar, então tira o paletó, os dois tiram os paletós e colocam no vão da cadeira, as crianças e todo mundo contando que a gente vai saltar: um, dois, três.... Entra o terceiro palhaço, vestido de lixeiro com uma pá, um balde de lixo e uma vassoura. Gritando: “Lixeiro! Lixeiro!”, Vai varrendo, varrendo e vai varrendo o palco. “Vamos esperar que ele está limpando”. Vai varrendo... puxa os paletós e vai levando. “Ei espera aí, nosso paletó!”. O palhaço responde: “Tudo o que não presta vai pro lixo!”. Levou o nosso paletó. Tira o boné e o lixeiro leva, “Tudo o que não presta vai pro lixo!”. Tira o colete, tira o sapato... até o momento que não tem mais nada. Não tem mais nada, as crianças riem. Ele vai, dá um claque em um palhaço, coloca nas costas e leva embora. “Você vai levar o meu amigo?!”, “Tudo o que não presta vai pro lixo!”. E aí ficava o último palhaço no picadeiro e faziam algumas brincadeiras, tipo: o lixeiro chega e fica atrás, as crianças gritam: “Chegou?” “Ele está atrás! Então não diz que eu estou na frente.” Aí fazia aquele girinho, o outro corria pra trás se encontrava, o lixeiro ia dar um claque o outro abaixava, dava um claque nele e colocava ele nas costas e levava. O locutor perguntava: “Você vai levar ele onde?” O palhaço respondia: “Tudo o que não presta vai pro lixo!”, e saía. O desfecho não era assim, nada demais. Mas, o que era engraçado é que a gente era tudo criança e quem fazia o lixeiro era o meu primo que era maior. O engraçado é que eu fazia o final ou o meu primo, o Kuxixo, e a gente sempre foi fortinho, mas baixinho. Era engraçado a gente sair de palhaço, pequeno e com um adulto nas costas, isso era engraçado. E a gente sai dando o texto com ele nas costas. Essa eu nunca mais vi. Uma vez eu ensinei um grupo de Sorocaba a fazer “Mentira Maior”, que muita gente nunca mais fez, o “de comer o doce”. Então existe muita coisa que muita gente ainda não conhece, às vezes eu nem me lembro. Eu me lembro fazendo alguma coisa, “nossa tem essa reprise que eu fazia quando era criança”. Mas a galera fica sempre naquela, “Abelha, Abelhinha, Magia Cômica, Caveirão”, as mais engraçadas, as que funcionam mais.

**Alda** – O Lixeiro o pessoal do Nordeste leva muito.

**Alexandre** – Tinha a da bacia, que é a mesma coisa da “Abelha, Abelhinha” só que ao invés de você... outro dia eu vi nos Trapalhões fazendo isso, não nesse programa novo, mas aquele que tinha o Dedé, Turma do Didi, eles fizeram. Põe uma bacia no



chão em um tapete, você tem que andar naquele tapete, dar três passos pra frente, três passos pra trás, abaixar, pegar a bacia e levantar a bacia até a cintura e voltar. É só isso o teste. Aí na hora que o cara abaixa ele vai puxa o tapete e a pessoa cai na bacia. Quando é o último palhaço, eles colocam água na bacia, mas o último palhaço não vai: “Ah, me esqueci! Como é? Eu puxo o tapete? Eu ergo a bacia? Eu chuto a bacia?” Aí o que ensinou, que é o escada, fala: “Não seu idiota. Você vai dar três passos pra frente, três passos pra trás”. Quando ele vai abaixar, o palhaço puxa o tapete e o escada cai na bacia com água. É tipo Abelha, Abelhinha, o mesmo jogo com outros instrumentos. O D e A....

**Alda** – No nordeste a gente fala “D com A”.

**Alexandre** – Todas essas reprises a galera aqui do Sudeste já parou de fazer, eu não vejo mais fazendo.

**Alda** – É só isso. Eu agradeço.

## Apêndice F - Entrevista

**Nome:** Thiago Douglas Gomes Diniz.

**Nome de Palhaço:** Grampinho.

**Idade:** 38 anos.

**Tempo em que atua como palhaço:** 12 anos.

**Nome dos circos nos quais atuou:** Veneza, Jota Fragoso, Porto Rico, Europeu, Circo Mágico Alakazan, Circo Londres, Circo Coliseu, Circo América, Circo do Pimentinha, Circo Continental, Circo Popular do Brasil, Circo do Pardal, Dandara Circus, Circo Bismark, Circo Bambolê.

**Circo em que atua no momento da entrevista:** Circo Show Fantástico.

**Data da entrevista:** 19/11/2018.

### 1 - Como você se tornou palhaço?

Na verdade a minha primeira vez de palhaço foi de entrega bônus, não foi nem de palhaço. Mas aí eu já...entreguei o bônus e o cara já me chamou pra trabalhar com ele na reprise. Porque eu fui entregar bônus e eu mesmo fiz uma roupa para mim mesmo, para não usar a roupa de dono de circo, de “sacolão”, aqueles negócios. Fiz minha roupa e o cara me chamou para trabalhar com ele. Comecei como palhaço, mas atuando como “Escada” pra ele.

**Alda** - Quem era essa pessoa?

**Grampinho** - O Palhaço? Foi o Bananinha de João Pessoa.

**Alda** - Qual o Circo?

**Grampinho** - Circo Veneza, que eu nem citei aí. Na verdade foi o primeiro circo, primeiro não o segundo circo, porque o primeiro eu fui trabalhar molecote, mas passou um tempo minha tia foi me buscar de volta.

**Alda** - Você fugiu com o circo?

**Grampinho** - Fugiu com o circo.

### 2 - Com quem e como foi que você aprendeu as Reprises, Entradas, etc.?

“Peguei” um pouco com Bananinha, mas “peguei” mais com Helinho Fragoso, que era um molequezinho que o pai era palhaço, muito bom de palhaço que era o finado Furmiguinha da Paraíba também, muito bom. O filho, esse Helinho não era palhaço, mas trabalhava com o irmão que era o palhaço Gostosinho. E nisso ele foi me ensinando, fui trabalhando de “Entrada” e ele foi me passando as coisas do dia a dia, a gente ensaiava à tarde para “levar” à noite. Fui pegando o jeito da coisa.

**Alda** - Pegando o jeito e o gosto da coisa!

**Grampinho** - O jeito e o gosto, mais o jeito porque o gosto eu já tinha desde a infância, só faltava o jeito.

**Alda** - Esse era qual circo?

**Grampinho** - Circo Jota Fragoso, justamente o circo da família deles, só que eu passei pouco tempo com eles lá. Eu estava no Veneza e eu fui lá dar uma força, eles estavam sem artistas, estavam parados. Foi justamente na época que o pai deles faleceu, eles estavam parados e eu fui lá dar uma força.

### **3 - O que você entende por Reprise? Explique para alguém que desconhece esse termo.**

Eu entendo assim, que a reprise é uma coisa que a gente faz repetidamente, uma coisa que a gente leva todos os dias no circo. E geralmente as reprises é usada no circo de maior porte, em cidades grandes onde os palhaços só leva reprise, reprise muda e todos os dias é aquilo, geralmente o público muda, não é o mesmo público de capital, geralmente eles levam reprises. É isso que eu entendo, é uma coisa repetitiva, que a gente faz todos os dias.

**Alda** - Dá pra levar a mesma coisa porque o público muda?

**Grampinho** - Dá para levar a mesma coisa porque o público muda.

**Alda** - E as reprises têm características específicas? Tipo um tema?

**Grampinho** - Digamos que um tema, cada reprise é uma coisa diferente. A reprise da Faca, é retirada do número de facas, sendo que é cômica. A reprise da foto, é a reprise de um fotógrafo, sendo que é cômico. Geralmente essas reprises mudas foram inspiradas em Charles Chaplin, que pra mim é o rei dos palhaços.

**Alda** - Então pelo que você falou há algumas divisões: reprises de palhaços relacionadas a números, reprises com outras temáticas?

**Grampinho** - Isso. A reprise da Faca é copiada pelo número da faca, sendo que a gente vai fazer ela cômica. Como tem a Reprise do Mágico Árabe é a reprise de uma mágica, assim como estão fazendo agora do Mister M, então tudo é relacionado a outro número, só que a diferença é que é cômico.

### **4 - Qual a principal diferença entre Reprise e Entrada ou Paródia?**

Eu acho que a Entrada, a Entrada em si, ela se torna melhor do que a Reprise porque com a Entrada vai depender do cara com quem você vai trabalhar e pela Entrada você vê pelo público o que você vai levar, pelo público da cidade, se é um público frio, se é um público animado, se é um público que gosta de brincadeira, se não gosta... daí a gente tira por aí. A Entrada, o bom da Entrada é isso aí porque você pode entrar, ver

o público e pode trabalhar de acordo ao público. Já a reprise não, você vai ter que fazer aquilo ali pra aquele público, agrada uma vez, quando você faz de novo agrada, mas não tanto como a primeira e depois vai caindo. E é uma coisa que você depende da plateia, você vai ter que brincar com alguém, mas levando da plateia e geralmente muita gente não quer ir brincar, tem vergonha, às vezes até gosta mas tem vergonha. Então a Entrada, pra mim, se torna melhor do que a Reprise brincando com o pessoal, mas têm outras reprises que a gente faz sem usar o público, mas a gente sai variando dependendo da cidade, a gente sai mudando de reprise.

**Alda** - E as paródias?

**Grampinho** - Já as Paródias são músicas feitas de duplo sentido, geralmente para o público adulto, têm umas músicas que a criança entende, mas entende de uma forma diferente do adulto. Muda isso aí. O bom é que com a paródia a gente sempre está interagindo com o público.

## **5 - Relate detalhadamente uma Reprise.**

Eu gosto do Musical, é uma reprise muito boa. Eu trabalhei no circo Europeu e um amigo meu faz ela. Ele tem ela toda montadinha. É o palhaço Cathopi. E essa reprise ela é boa e em qualquer circo que você fizer ela agrada. É uma reprise que você entra com o locutor, mestrando a cena, e o outro palhaço tocando teclado e que é dono da reprise entra atrapalhando o cara que está fazendo o show do teclado. A gente usa vários instrumentos e no final da reprise a gente entra com um canhão. E é uma reprise muito boa, agrada muito. Termina com um canhão que... tocando o piano o outro palhaço atira com o canhão, o piano abre em banda e o palhaço fica com uma bala atravessada na barriga. Para mim é uma reprise muito boa, eu não levo porque não tenho montada, mas eu gosto muito dela.

**Alda** - Então uma reprise tem todo um equipamento?

**Grampinho** - Tem que ter equipamento, nesse caso, de música, trompete, aquele grandão, corneta, usa vários instrumentos e o piano que é artesanal, mas tem que ser parecido com um piano, contanto que se desmonte e tudo, voltado para a música... o som do circo. Uma reprise bem ensaiada agrada em todo canto. E pra mim essa é muito boa.

**Alda** - Grata.

## Apêndice G

**Título:** Extraordinário Cabaré dos Heróis Decadentes.

**Data da Realização:** Novembro de 2017.

**Local:** Circo da UNESP na Barra Funda, São Paulo.

**Finalidade:** resultado final realizado junto com os alunos de graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da UNESP (Bacharelado e Licenciatura).

Roteiro do Espetáculo:

Apresentadora Alda – Texto inicial

Respeitável Público, Boa Noite! Senhoras e Senhores, Boa Noite! Em tempos TEMEROSOS, a Arte ainda resiste; o Circo ainda resiste; a Educação ainda resiste. Vocês verão uma pequena mostra do que aconteceu neste circo ao longo do semestre. Alunas e alunos que superaram, e muito, seus medos e enfrentaram desafios. Acredito que o maior de todos os desafios seja: a união, aceitar o outro com seus erros, acertos e suas diferenças. Isso é um ponto fundamental que só a Arte consegue. Sejam todas e todos muito bem-vindos e apreciem um pequeno vídeo.

Bom espetáculo!

Exibição do Vídeo 10 min.

### **Extraordinário Cabaré dos Heróis Decadentes**

- 1) Entrada de pontos diferentes do circo, cada um com seu personagem de herói ou heroína.
- 2) Dividido em dois grupos, todos realizam pirâmides. Rodrigo sai correndo, volta e realiza parada de “aviãozinho” com Miguel. Destaque para o nome do espetáculo.
- 3) Cena – Música dos Mutantes, cena com Rondinely, Rodrigo, etc.
- 4) Malabares – Marcelo, Miguel, Elisa, Rodrigo, Pedro, Liliam, etc.
- 5) Esquete de Palhaços – Vitoria e Amábile.
- 6) Cena – música Somewhere over The Rainbow – Miguels, Tainá, etc.

Apresentadora – Uma lantejola de ouro é um disco minúsculo feito de metal dourado, trespassado por um orifício. Tão fina e tão leve que pode flutuar sobre a água. Às vezes, uma ou duas ficam agarradas nos cachos de cabelos de um acrobata. Jean Genet.

- 7) Lira, Tecido e Trapézio – Elisa, Miguel Magalhães e Rodrigo.

Apresentadora – Clarice Lispector fala das Vantagens de ser Bobo, que o bobo, por não se ocupar com ambições, tem tempo para ver, ouvir e tocar o mundo. O bobo é capaz de ficar sentado quase sem se mexer por duas horas. Se perguntado por que não faz alguma coisa, responde: “Estou fazendo. Estou pensando.” Bobo não reclama. Em compensação, como exclama! Os bobos, com todas as suas palhaçadas, devem estar todos no céu. Bobo é Chagall, que põe vaca no espaço, voando por cima das casas. É quase impossível evitar o excesso de amor que o bobo provoca. É que só o bobo é capaz de excesso de amor. E só o amor faz o bobo.

- 8) Todos entram cumprimentando, “Como Vai, Como Vai”. Rolamento a dois; Rolamento e salto a três; Rolamento a três com flexão de braço, encerrando com Carrossel.
- 9) Palhaços – Piquenique com Tainá e Rondinely
- 10) Fogo – As meninas fazem uma coreografia e conduzem o público para fora do circo e lá acontece a Pirofagia e Swing de Fogo da Amábile.
- 11) Todos finalizam com Saltos e Cama Elástica.

## Apêndice H

**Título:** Entrosilda Almofofa Bambolê apresenta Reprises.

**Data da Realização:** a definir.

**Local:** a definir.

**Finalidade:** resultado prático de um solo de palhaça como forma de experimentar no corpo a teoria proposta na tese de doutorado.

**CENÁRIO** - Rádio gigante de onde partem várias possibilidades dentro da encenação (diálogos com o rádio; entrar no rádio, bater no rádio, etc.)

**FIGURINO** - Palhaça com figurino metade estilo “Augusto”, metade estilo “Branco”. Com gravata que pisca e abre; flor que solta água; peruca que sobe; “peido de talco”, entre outras coisas.

**ELEMENTO SONORO** - Trechos de músicas de épocas diferentes que dialoguem com a palhaça. Voz de locutor de rádio para responder e dialogar com a palhaça, quando necessário.

**NARRATIVA** - Acontecerá de modo que seja possível entender um pouco da história do palhaço, do circo e das reprises, utilizando-se de elementos cênicos, referenciais sonoros e perceptivos, principalmente das reprises de palhaços conhecidos até hoje no repertório dos circos brasileiros.

### **Início (Roteiro)**

A palhaça entra em cena e liga o rádio (chiado), tenta sintonizá-lo, não consegue. Então bate em cima dele.

**Voz do Rádio** - Não precisa bater! (Música de Linda Batista de 1960).

Consegue sintonizar. (Música do Can-Can). A palhaça dança até que levanta a saia, mostra a “bunda” e sai peidando na cara de várias pessoas do público.

O rádio muda sozinho de estação. Toca a música “Siga seu Rumo” da dupla Pimpinela. A música é interrompida pelo locutor de rádio que anuncia.

**Voz do Rádio** - E agora um momento apaixonante, o melodrama preferido das palhaças. (A palhaça corre para o rádio, se debruça sobre ele e do rádio sobem coraçõezinhos. Esse efeito é simples: basta colocar pequenos balões de coração cheios de gás hélio dentro do rádio e quando a palhaça se debruça sobre ele, abre-se um compartimento por onde os corações voam.)

**Voz do Rádio** - ... E o Céu uniu dois corações. (Som de abrir uma caixa. Voz Alegre, muito alegre, ao ver o vestido)

**Voz de Mulher no Rádio (Neli)** - Um vestido de noiva?! Que lindo!!! Vê se fica bem para mim.

**Voz de Homem no Rádio (Alberto)** - Ficas ainda mais bonita. Neli, estás satisfeita com o presente?

**Voz de Mulher no Rádio (Neli)** - Se estou?! Que pergunta, Alberto!

**Voz de Homem no Rádio (Alberto)** - Neli, como estou ansioso que passem depressa esses cinco meses para a minha formatura. Nesse dia, comunicarei ao papai minha resolução de casar contigo. Depois virei pedir a tua mão à D. Santa. Ficaste triste, Neli? Por quê?

**Voz de Mulher no Rádio (Neli)** - Porque tenho quase certeza de que o Sr. De La Torre não consentirá o nosso casamento. E eu não poderei viver sem ti.

**Voz de Homem no Rádio (Alberto)** - Ele nunca poderá fazer isso. Porque esse amor é infinito. Não existem forças no mundo capazes de extingui-lo. Amo-te, Neli! Amo-te muito, muito, e ainda que meu pai se oponha à nossa união, me casarei contigo!

**Voz de Mulher no Rádio (Neli)** - Oh! Como me fazem bem as tuas palavras. (Rádio sai fora do ar e volta a chiar).

Enquanto escuta, a palhaça encena também, senta-se no colo de alguém e a gravata começa a piscar (obter um mecanismo para abrir e fechar, de modo que faça alusão às antigas gravatas dos palhaços que subiam ao ver uma mulher bonita). O clima entre a palhaça e uma pessoa do público vai aumentando... até a rádio sair fora do ar. Ela volta e começa a bater no rádio. (Música: Entre Tapas e Beijos, de Leandro e Leonardo). A palhaça vai ficando louca, mudando de estação, chiado do rádio. A palhaça pega o martelo explosivo e bate no rádio. (Começa a música: Você é Doida Demais, de Lindomar Castilho). A palhaça se enfurece e o cabelo sobe, por trás da cabeça sai uma fumaça. Muda de estação e começa a música "Pelo Telefone" (Primeiro samba gravado). Ela começa a dançar e a cantar. O rádio desliga de uma vez. A palhaça vai ver o que é. Olha de um lado, olha de outro, dá uns tapinhas no rádio, este faz um som de que está morrendo. A palhaça grita "Morreu, morreu...ele morreu!". Chora e se reveza entre o choro do rico e do pobre, até espernear. Tem uma ideia: fazer uma cirurgia no rádio. Pega uma seringa de injeção gigante. O rádio treme, quando ela tenta aplicar a injeção, o "rádio foge". Ela tenta de novo e toca a música "Nem Vem que não tem", de Wilson Simonal. A palhaça se enfurece e corre atrás do rádio até que toque a música "Pare", de Zezé de Camargo e Luciano. A palhaça consegue alcançar o rádio e, quando pensa que acertou o rádio com a injeção, percebe que a seringa está no seu pé. O pé vai ficando dormente até que todo corpo vai ficando dormente também. Quando a dormência passa, a palhaça pega uma pistola e acerta o rádio em movimentos de "câmera lenta". A bala vai saindo bem devagar até chegar ao rádio que grita "Não", também em câmera lenta. Quando a bala atinge o rádio, ele morre (música Marcha Fúnebre, de Frédéric Chopin). A palhaça fala "Agora Morreu!". Se dá conta de que era para salvar o rádio, não matá-lo. Corre para o rádio e começa a fazer respiração "boca a boca", "auscultar o coração", etc. Começa a fazer uma "cirurgia" retirando tudo



de dentro do rádio. Primeiro saem peças diversas peculiares ao rádio, por acaso sai uma grande “calcinha”. A palhaça se assusta e joga longe. Depois sai um “vibrador”. A palhaça pergunta “O quê é isso?”. Liga o aparelho e se assusta. Esconde do público e continua a retirar peças de dentro do rádio. Chega ao coração do rádio. Pega-o e, enquanto olha o coração que brilha no escuro, toca a música “Coração Materno”, de Vicente Celestino. Pega uma seringa e injeta no coração, que volta a bater (som de batidas de coração). Ela coloca o coração de volta no rádio. Vai devolvendo todas as coisas que retirou de dentro do rádio. Ao pegar a “calcinha” gigante, diz: “creio que ele não precisará disso”, e joga-a fora. Quando pega o “vibrador”, olha para este e em seguida para o público dizendo: “este eu preciso mais do que ele”, e guarda-o no bolso. O “vibrador” começa a vibrar no bolso e a palhaça fica enlouquecida de prazer, até se dar conta de que está diante do público. Se “desculpa” e volta-se para o rádio, dá um beijo e um abraço nele, que volta a funcionar. (Música de Alípio Martins, “Vem Meu Bem”). O rádio começa a chiar, a palhaça pega a “bata” e começa a bater no rádio (isso também é motivo para bater no público, soltar água pela flor, etc.). A palhaça fala para o rádio: “Vamos embora trabalhar?”. O rádio responde: “Você quer que eu entre dançando ou cantando?”. A palhaça responde: “Cantando é claro! Você é um rádio!”

**Voz do Rádio** – (cantando) Ai como eu queria meter o dedo no cuscuz da Maria! Ai como é importante, meter o dedo no cuscuz das estudantes!”

A palhaça tira a sintonia do rádio e fica sem graça diante do público.

O rádio volta funcionar com outra “Entrada” de palhaço:

**Voz do Rádio** – Bambolê, quem foi que te ensinou a fazer palhaçadas?

**Bambolê** – Meu pai!

**Voz do Rádio** – E quem ensinou seu pai?

**Bambolê** – Minha mãe!

**Voz do Rádio** – Sua mãe!?

**Bambolê** – Sim, minha mãe! (Engrossando a voz). Por quê? Algum problema?!

**Voz do Rádio** – Não, imagina... e quem ensinou a sua mãe?

**Bambolê** – O pai da minha mãe, a mãe do meu pai, sei lá!

**Voz do Rádio** – e quem ensinou seus os pais dos seus pais?

**Bambolê** – O pai do pai da minha mãe do meu pai...

**Voz do Rádio** – ...e quem ensinou...?

**Bambolê** – Oras, você faz muitas perguntas. Desse jeito vamos chegar ao princípio do mundo.

**Voz do Rádio** – Quem foi o primeiro homem que veio ao mundo?

**Bambolê** – Foi Adão!

**Voz do Rádio** – Ladrão!

**Bambolê** – Não! Adão, seu burro!

**Voz do Rádio** – Ladrão de burro!

**Bambolê** – Adão! O burro é você!

**Voz do Rádio** – É você!

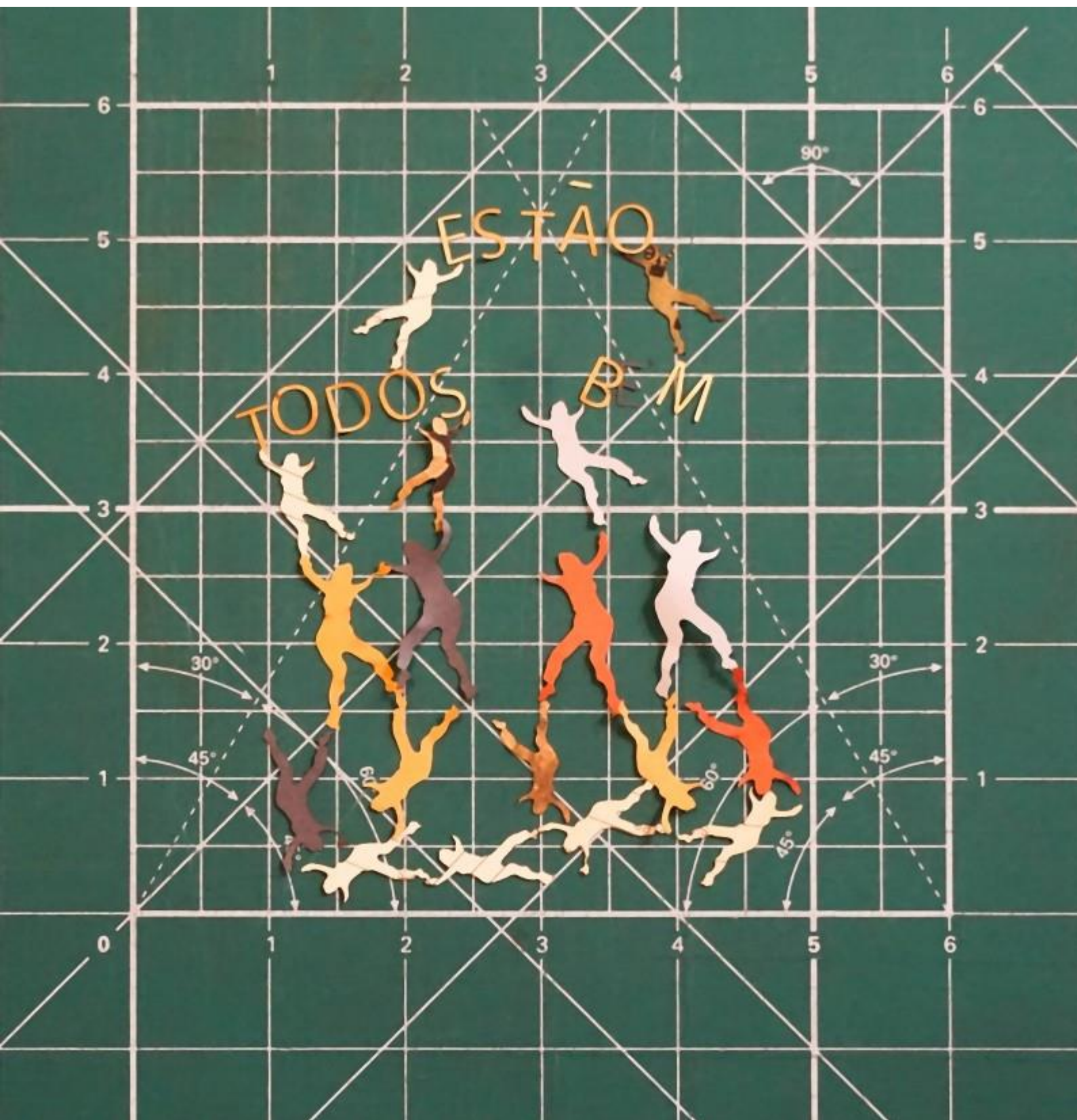
**Bambolê** – É você!

Ficam discutindo até que a palhaça muda a estação. Há várias outras entradas até que ela resolve explodir o rádio com uma bomba (tipo bomba de desenho animado). A bomba falha e, quando a palhaça vai ver o que aconteceu, tudo explode: rádio e tudo mais, restando apenas o botão do rádio nas mãos da palhaça com a cara toda preta do explosivo.

**FIM**

## Apêndice I

Entrevista sob o título *Os números de “palhaçadas” do Palhaço Bimbolinho no Circo Bismark* foi publicada na Revista Rebento São Paulo, n. 13, p. 449-476, jul - dez 2020 até a palhaçada “Sonambulismo”, as outras 04 palhaçadas (“A Escada, Escada Diabólica”; “Lavagem”; “A Caçada da Onça” e “A Família”) que seguem não constam na publicação da Revista.



Os números de "palhaçadas" do Palhaço  
Bimbolinho no Circo Bismark

The "clowning" numbers of the Clown Bimbolinho  
at Bismark Circus

Eliene Benício Amâncio Costa <sup>1</sup>

Alda Fátima de Souza<sup>2</sup>

---

1. Doutora em Artes pelo CAC/ECA/USP. Professora do Departamento de Técnicas do Espetáculo da Escola de Teatro da UFBA e do PPGAC/UFBA, Salvador (BA). E-mail: eliene@ufba.br. ORCID: 0000-0001-8743-7317.

2. Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/UFBA; Doutoranda em Artes Cênicas no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes – PPGIA/UNESP, São Paulo (SP), e Professora Assistente na área de História do Teatro da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB, Jequié (BA). E-mail: alda.fatima@uesb.edu.br. ORCID: 0000-0002-9257-6474.

450

Os números de "palhaçadas" do Palhaço Bimbolinho no  
Circo Bismark

Rebento, São Paulo, n. 13, p. 449-476, jul - dez 2020

## Resumo |

A presente entrevista trata dos números de “palhaçadas” do Palhaço Bimbolinho no Circo Bismark, resultante da pesquisa O Circo e suas Técnicas: a importância da arte circense na formação do ator, realizada no recôncavo baiano e região metropolitana de Salvador, e regiões norte e centro-oeste do Estado da Bahia, entre os anos de 2001 e 2003, com o apoio do Programa de Aperfeiçoamento Docente e do Centro de Apoio Ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (PRODOC/CADCT), projeto de bolsa para recém doutor no Estado da Bahia, em parceria com o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Aqui são apresentadas seis “palhaçadas” do repertório do Palhaço Bimbolinho, no Circo Bismark.

**Palavras-chave:** Circo. Palhaçadas. Formação do ator.

## Abstract |

This interview regards “clowning” acts of the Palhaço Bimbolinho (Clown Bimbolinho) at Bismark Circus, as part of the research The Circus and its Techniques: the importance of circus art in the formation of the actor, held in the Reconcavo Baiano, the metropolitan area of Salvador and northern and center-west regions of the State of Bahia, from 2001 to 2003, with the support of Teacher Improvement Program and the Support Center for Scientific of Technological Development (PRODOC/CADCT), a scholarship project for recently graduated doctorate degree holders in the State of Bahia, with support of National Council for Scientific of Technological Development (CNPq). Here are presented six “clowning” acts from the repertoire of Clown Bimbolinho.

**Keywords:** Circus. Clowning. Actor ‘s training.

"O teatro contemporâneo tem buscado no circo técnicas para os atores, que as utilizam em seus treinamentos, assim como na encenação de seus espetáculos. No Brasil, nas últimas décadas do século XX, o circo foi redescoberto por grupos e diretores teatrais, que sentiam necessidade de renovar a cena brasileira..."

Benício

## Introdução

Entre os anos de 2000 a 2003, foi realizada a pesquisa “O Circo e suas Técnicas: a importância da arte circense na formação do ator”, com o apoio financeiro do PRODOC/CADCT/CNPq, que possibilitou a verba necessária para as viagens de pesquisa de campo de dois estudantes de graduação, bolsistas de Iniciação Científica, Alda Fátima de Souza (2000 e 2001) e Fábio César Lobato de Araújo (2002 e 2003)<sup>1</sup>, sob orientação da Professora Doutora Eliene Benício, pelas regiões metropolitanas de Salvador e Recôncavo baiano; e regiões norte e centro-oeste do Estado da Bahia.

A pesquisa teve como objetivo inicial, realizar estudo sobre os circos na Bahia, por suas regiões, quantificando e qualificando seus eventos, para que pudesse servir de instrumento na formação dos artistas de teatro; principalmente, atores e encenadores contemporâneos que têm voltado suas atenções para o circo, em busca de um artista performático e uma encenação espetacular. O estudo contemplou, ainda, o levantamento das

---

1. Fábio César Lobato de Araújo é Doutor em Artes Cênicas.

arquiteturas dos circos existentes, além de sua formação e organização; gêneros de espetáculos produzidos: estrutura e números apresentados; categorias de artistas contratados, formas de treinamentos e a dramaturgia produzida e representada. Para a concretização de seus objetivos, foram realizadas pesquisas de campo, com o mapeamento dos seguintes circos, nas áreas geográficas acima citadas: Dallas, Real D'Plazza, Golden Circo Yndiana, Bismark, Transcontinental, Washington Circus e Escola Picolino.

Nesta entrevista, o recorte está voltado aos números de palhaços, às “palhaçadas” do Palhaço Bimbolinho, o artista Cleber Brito Laborda<sup>2</sup>. Nascido e criado dentro de circo, Cleber Laborda realiza diversos números circenses tais como acrobacias, paradas olímpicas, magia, malabares, entre outros; porém, aperfeiçoou-se na técnica do palhaço, criando o palhaço Bimbolinho. Atuou nos circos Deusa Show, Washington, Shallon, Bismark, Vostok, Europeu, Ascoly, Empoly, Imperial, Kadoshy e atualmente se encontra no Circo Mundo Mágico. Entre 2002 e 2010 manteve uma Companhia Circense em Salvador, Os Paspalhões.

A entrevista tem duração de cinquenta e seis minutos de áudio, em que são descritas dez “palhaçadas” do repertório do Palhaço Bimbolinho, mas para esta publicação serão apresentadas seis. Por se tratar de uma entrevista realizada há dezenove anos a qualidade sonora ficou um pouco prejudicada, pois foi realizada em um gravador de microcassete e recentemente transferida para o formato MP3, mas as palhaçadas estão bem descritas, possibilitando às suas transcrições para este artigo. As “palhaçadas” descritas são Fuxico, Santo por Pancada, Bacia, Homem de Coragem, A Carta do Choro e Sonambulismo.

---

2. Cleber Brito Laborda foi entrevistado pela pesquisadora Alda Fátima de Souza, no Circo Bismark, na cidade de Camamu, Bahia, em 15 de outubro de 2001.



Entende-se “Palhaçadas” como um termo utilizado pelos palhaços das regiões visitadas durante esta pesquisa, para tratar de seu repertório clownesco, assim como absorvido pela pesquisadora Alda Fátima de Souza, em seu livro *O Palhaço Cadillac: a memória do circo e a reinvenção de uma tradição* (2016). A autora o trata de “palhaçadas tradicionais”, e explica:

As palhaçadas tradicionais são aquelas transmitidas oralmente, há várias gerações nos circos itinerantes. Não há registros que evidenciem a origem de cada roteiro seguido por estes palhaços, de qualquer forma, estas mesmas palhaçadas são encenadas (ou “levadas”, como dizem os palhaços de circos itinerantes) de diferentes formas por diferentes palhaços por todo o Brasil. Normalmente se dividem em palhaçadas de entradas e reprises. (SOUZA, 2016, p.80)

Bolognesi (2003) explica que uma “entrada” circense, tem duração de quinze a vinte minutos, podendo estender-se a depender da interação dos palhaços com a plateia, num jogo improvisado. Ele comenta:

Nas entradas, de um modo geral, o Clown Branco antecipa ao público, ou a um terceiro palhaço, a realização de uma tarefa extraordinária, ou mesmo se propõe a narrar uma história qualquer. Seu intento é continuamente perturbado pelo Augusto que, nesse caso, surge como o desordenador dos planos do Clown Branco (BOLOGNESI, 2003, p. 104).

Bolognesi (2003) ainda comenta que “[...] as entradas podem ser comparadas a pantomimas dialogadas, uma espécie de comédia curta com diálogos reduzidos ao essencial [...]” (BOLOGNESI, 2003, p. 104); cujos temas variam tanto do universo circense, quanto exterior a ele. Quanto às reprises, Alda Souza (2016) observa que “[...] reprise vem da palavra ‘reprises’, que significa apresentar uma cena, um ato, um espetáculo, um número novamente” (SOUZA, 2016, p. 82). Mario Bolognesi apresenta dúvidas entre os termos ‘entrada’ e ‘reprises’, e comenta:

De um modo geral, as reprises são mais curtas, se comparadas com as entradas. Mas, como se verá, há temas parodiados do circo que recebem tratamento dialógico, como também há entradas essencialmente gestuais. Assim sendo, a presença do diálogo não chega a constituir uma base sólida para a divisão (BOLOGNESI, 2003, p. 106).

Como pode-se observar, a divisão das “palhaçadas” entre “entradas” e “reprises” é um campo fértil para novas pesquisas e estudos sobre o universo do palhaço no circo.

Na entrevista aqui apresentada, as “palhaçadas” configuram-se em “entradas” e “reprises”.

## Entrevista com o artista Cleber Laborda, o Palhaço Bimbolinho, apresentando suas "Palhaçadas"

Devido ao formato de entrevista, foram mantidos somente os comentários do palhaço e da entrevistadora que eram pertinentes ao tema, possuindo estes a seguinte padronização: entre colchetes escrito em itálico, são comentários da entrevistadora; também em colchetes estão sinalizadas as supressões textuais; entre parênteses em itálico estão os comentários do artista, bem como as rubricas e em alguns casos; quando se tratavam de explicações mais longas foram acrescentadas notas de rodapé. Também em itálico, estão grafadas no corpo do texto um tipo de pronúncia frequentemente usada pelos palhaços que troca ou altera as palavras como forma de recurso cômico. Como trata-se de uma narrativa de repertório cômico optou-se por manter na escrita a forma coloquial do artista. Para que houvesse uma compreensão do teor de cada palhaçada, optamos pelo formato dramaturgico que separa os diálogos dos personagens, das rubricas, e demais informações textuais.

### **Fuxico**

*Cleber – [...] Então, entra o Palhaço e o Mestre de Cena, aí o mestre de cena fala que vai encontrar um amigo, que é uma terceira pessoa. Aí o palhaço fala:*

**Palhaço** – Olha vem cá, você vai encontrar aquela pessoa, fulana?

**Mestre de Cena** - É.

**Palhaço** - Ah, mas ele não é seu amigo.

**Mestre de Cena** - É, rapaz, ele é meu amigão do peito.

**Palhaço** - Ele não é seu amigo, porque ele tá falando mal de você.

**Mestre de Cena** - Mas por que ele tá falando mal de mim? O quê é que ele tá falando?.

**Palhaço** - Ele tá falando que você é ladrão!

**Mestre de cena** - Ladrão!

**Palhaço** – É, ladrão – la-dre-a-da-de-a-dão – LADRÃO!

**Mestre de Cena** - Rapaz, você prova o que você tá falando?"[incompreensível]. **Palhaço** - Provo, sim! Provo o que tô falando.

Olha vem cá, Fuxico não presta! **Mestre de Cena** - Então porque você está fuxicando aqui?

**Palhaço** – Não! Só tô te avisando.

**Mestre de Cena** - Então tá bom, eu vou atrás dele.

**Palhaço** (Enquanto o mestre de cena vai saindo) - Espera aí, peraí! Volta aqui.(O mestre de cena volta) Sabe o que ele falou de você?

**Mestre de Cena** - Falou o quê?

**Palhaço** - Que você roubou essa

camisa.**Mestre de Cena** - Essa

camisa!?

**Palhaço** - É, essa camisa! Você roubou essa camisa, aí!

**Mestre de Cena** - Eu vou atrás dele.

**Palhaço** (o mestre de cena vai saindo de novo) - Ei, peraí! Você roubou essa calça.

*(o palhaço repete umas três vezes, roubou essa calça, sapato... )*

**Mestre de Cena** - Vou atrás dele. (O mestre de cena sai pela cortina no fundo do picadeiro e o palhaço fica no picadeiro do circo)

**Palhaço** (para o público) - É, quando ele encontrar o rapaz vai ser na porrada! (Chega o rapaz que eles estavam comentando.)

**Rapaz** - E aí tudo bem?! Vou ali encontrar o meu amigo (Mestre de Cena)

**Palhaço** - Não, rapaz, você não vai encontrar com ele não.

**Rapaz** - Por quê?

**Palhaço** - Porque ele saiu daqui agora! Saiu agora, agora! Mas, ele tava falando mal de você.

**Rapaz** - Mal? Por quê?

**Palhaço** - Tava falando mal, falando que você é ladrão!

**Rapaz** - Tava falando que sou ladrão? [Incompreensível] Que negócio é esse, me chamando de ladrão, fala que é meu amigo e me chama de ladrão. Eu vou atrás dele.

*(Da mesma forma que fez com o Mestre de Cena, o palhaço fala que ele roubou a camisa, roubou a calça, roubou tudo, do mesmo jeito como aconteceu com a primeira pessoa.)*

**Palhaço** - Fuxico não presta!

**Rapaz** - Por que que você tá fuxicando?

**Palhaço** - Olha só tô te avisando.

*(O Rapaz vai atrás do Mestre de Cena. E os dois se encontram atrás da cortina do picadeiro e começam a brigar, começam a xingar). [...] (O palhaço se esconde) [...] (O palhaço sobe em alguma coisa bem alta, né, que é engraçado lá em cima, de alguma coisa. Mestre de Cena e o Rapaz entram brigando.)*

**Mestre de Cena** – Você me chamou de ladrão...

**Rapaz** – Não! Você me chamou de ladrão... (Ficam discutindo)

**Mestre de Cena** – O palhaço tava aqui. (O palhaço continua escondido)

**Rapaz** – Ele tava aqui de prova

**Mestre de Cena** (pergunta ao público) – Cadê o palhaço? (O público mostra o palhaço lá em cima.)

**Rapaz** - Ei você rapaz, desce daí!

**Palhaço** - Quê?! Que descer que nada!

**Mestre de Cena** (Falando com o palhaço) - Você!

**Palhaço** – Eu!?

**Mestre de Cena** – É!

**Palhaço** – É! (A mesma coisa que o Mestre de Cena fala, o palhaço repete. Uma coisa bem legal, bem engraçada.) [...]

**Mestre de Cena e Rapaz** (Enquanto o palhaço vai descendo) - Desce daí! Descedaí! Desce daí... (o palhaço não quer descer.)

**Palhaço** - Rapaz, você quer falar comigo?

**Rapaz** - Quero.

**Palhaço** - Então liga pro meu escritório.

**Mestre de Cena** (Para o palhaço) - Rapaz desce daí!

**Palhaço** - Você quer falar comigo?

**Mestre de Cena** – Quero.

**Palhaço** - Faz um 21. (O palhaço fica fazendo hora.)

**Rapaz** - [incompreensível ]...Eu vou te derrubar daí!

*(O Rapaz faz que vai subir e o palhaço desce. O Rapaz desiste e o palhaço sobe; fica assim até quando o palhaço desce e vai se explicar. Um puxa pra um lado)*

**Mestre de Cena** - Explique o que você falou. (O outro vem e puxa pro outrolado.)

**Rapaz** - Explique o que você falou. (Aí fica nessa puxando pra lá, pra cá.) [...]

**Palhaço** - Vocês querem que eu faça o quê?.

**Mestre de Cena** (Para o palhaço) – Eu quero que você explique o que você tava falando aqui.

**Palhaço** - Tá bom! Eu vou explicar o quê que foi. Eu falei ... (ele começa a enrolar, né) Eu falei que eu tinha dito, que ele falou, você falou, que eu disse pra ele, que disse pra mim, que disse pra você ...

**Mestre de Cena** - Hummm! Não, espera aí, vem cá. (Puxa o palhaço pra um canto) Você tava inventando, né! Você fez isso só pra ver a gente brigar, não é?

459

Os números de “palhaçadas” do Palhaço Bimbolinho no Circo Bismark

Rebento, São Paulo, n. 13, p. 449-476, jul - dez 2020

**Palhaço** - É, rapaz...foi só pra ver vocês brigar mesmo!

**Mestre de Cena** - Vou te perdoar dessa vez, mas da próxima vez vou te arrebentara cara. Mas, tá tudo bem, tá perdoado, tá perdoado.

**Palhaço** (vai falando para o Rapaz também) - Eu vou te perdoar também. Tá perdoado.

**Rapaz** - Que negócio é esse! Não! Não perdoou, não. Minha honra eu lavo com sangue!

**Palhaço** - Lava com água, lava com sabão em pó.

**Rapaz** - Não!

**Mestre de Cena** - Ele quer briga, briga! Quer briga, embora lá! (Esse negociotodo, ele faz aquela onda toda [...] aí vai, aquele negócio todo) Briga no duro!

*(O Rapaz vai e dá um chute na bunda do palhaço)*

**Palhaço** - Ai, não é no duro? Peraí, bateu no mole!

**Mestre de Cena** - O seguinte é esse: quem ficar por baixo apanha.

**Palhaço** - Tá bom! (Os dois começam a brigar, cai no chão, bola pra lá, bola pra cá. O palhaço fica por baixo, o Rapaz bate assim e sai. O povo dá uma vaia nopalhaço.)

**Mestre de Cena** - Você perdeu!

**Palhaço** - Que perdeu, o quê, rapaz! Não perdi!

**Mestre de Cena** - Perdeu, sim!

**Palhaço** - Não perdi! Eu perdi por quê?

**Mestre de Cena** - Você perdeu porque você tava por baixo.

**Palhaço** - É, eu tava por baixo, mas tava empurrando de baixo pra cima!

*Cleber (cantando o Can-Can) – Taram-taram-taram-na-na. Alegria, alegria com o palhaço Fulano!*

### **Santo por pancada**

*Cleber – [...] O Mestre de Cena chama o palhaço no picadeiro.*

**Mestre de Cena** - Você conhece santo?

**Palhaço** - Conheço santo.

**Mestre de Cena** - Só que você não conhece mais do eu.

**Palhaço** - Claro que conheço mais que você.

**Mestre de Cena** - Então vamos apostar.

**Palhaço** - Apostar o quê, rapaz?

**Mestre de Cena** - Vamos apostar Santo por Pancada.

**Palhaço** - Como que é santo por pancada? [...]

**Mestre de Cena** - Santo por pancada, cada nome de um santo é uma pancadaque a gente dá. (Ele tá com a bata na mão.)

**Mestre de Cena** (Colocando o Palhaço na posição) - Fica assim, de quatro! (O palhaço fica depois de fazer uma gracinha. O Mestre de cena vem e dá uma pancada nas costas ou cabeça) Que santo é esse?

**Palhaço** - Que Santo é esse?!

**Mestre de Cena** - São José!

Palhaço - São José!? Abaixa a cabeça e levanta o caburé! (Pega na bunda do Mestre de Cena enquanto pega a bata e o coloca na posição.)

Alda – O quê é o caburé?

Cleber - ...você é muito técnica...sei lá. É só para rimar. Alda – Tá bom desculpa. [...]

Cleber – [...] Não tem nada a ver é como “Fica nessa posição, abaixa a cabeça e levanta o mineirão”. O que que tem a ver o mineirão? É só para rimar.

Cleber – [...] Bom...

**Palhaço** – (vai bater, faz que vai bater e não bate, faz uma ondinha lá e bate devagar. [...] Canta um a música.) Posso cantar a música?

Alda – Pode.

*Cleber – Aí o palhaço chega assim, coloca a mão nas costas dele, com toda a malemolência.*

**Palhaço** - (Cantando) Meu bem você me dá... o seu cuscuz.

Cleber - Eu sei que você vai fazer uma crítica “O quê que tem a ver cuscuz?” Alda – Não...

Cleber – A música não tem nada a ver “Meu bem você me dá, água na boca” [...] Nada a declarar, né? [...]

**Palhaço** - São José! (O palhaço bate, o mestre de cena pergunta)



**Mestre de Cena** - Que santo é esse?

**Palhaço** - São Zé!

**Mestre de Cena** - Epa! São Zé, não existe.

**Palhaço** – Existe!

**Mestre de Cena** - Não Existe! Que Zé é esse?

**Palhaço** - Existe, São José, apelido São Zé, é o mesmo que eu conheço.

**Mestre de Cena** - Tá bom, vamos continuar! (O mestre de cena bate de novo no palhaço.)

**Palhaço** - Que santo é esse?

**Mestre de Cena** - Não é um santo, é uma santa.

**Palhaço** - Que santa é?

**Mestre de Cena** - Santa Luz. (O palhaço bate.) Que Santo é esse?

**Palhaço** - Santa Vela.

**Mestre de Cena** - Santa Vela não existe.

**Palhaço** - Existe, Santa Luz, Santa Vela. (Mestre de Cena bate de novo.)

**Palhaço** – Que santo é esse?

**Mestre de Cena** – É uma

santa. **Palhaço** - Que santa é?

**Mestre de Cena** - Santa Bárbara! (O Mestre de Cena fica lá e o palhaço bate.)

**Mestre de Cena** - Que santo é?

**Palhaço** - O seu é o quê?

**Mestre de Cena** - Santa Bárbara!

**Palhaço** - A minha, São Bigode! (Assim vai)

**Mestre de Cena** (bate) - Santa Clara!

**Palhaço** (bate) - Santa Gema!

*Cleber - Depois...é uma sequência, vai na sequência. (Mestre de Cena bate.)*

**Palhaço** - Que santo é esse?

**Mestre de Cena** - São Cristóvão, protetor dos motoristas! (O palhaço bate) Que

santo é esse?

**Palhaço** - SonRisal, protetor dos bêbós! (O Mestre de Cena bate) Que Santo é esse?

**Mestre de Cena** - São Benedito, o pretinho. (O palhaço bate) Que santo é esse?

**Palhaço** - São Pelé, o negão! (Mestre de Cena bate de novo) Que santo é esse?  
**Mestre de Cena** - São Geraldo! (O Palhaço bate) Que santo é esse?

**Palhaço** - Águia Branca! (Mestre de Cena bate de novo) Que santo é esse?

*Cleber - Aí. deixe ver.. bate duas vezes.*

**Palhaço** - Que santos são esses?

**Mestre de Cena** - Os amigos inseparáveis.

**Palhaço** - Quem são?

**Mestre de Cena** - São Cosme e São Damião. (O palhaço bate duas vezes.) Dois não tem não!

**Palhaço** - Tem sim. Qual é o seu?

**Mestre de Cena** - São Cosme e São Damião!

**Palhaço** - São Cueca e São Calção! (Aí o crom bate três vezes.) Que santo é esse?

**Mestre de Cena** - A Família Sagrada!

**Palhaço** - Quem são?

**Mestre de Cena** - Jesus, Maria e José. (O palhaço bate quatro vezes) Que santo é esse?

**Palhaço** - A Família Salgada.

**Mestre de Cena** - Ei, per aí, a Família Sagrada são três.

**Palhaço** - São quatro!

**Mestre de Cena** - São três. [ . ] A Família Sagrada são três: Jesus, Maria e José!

**Palhaço** - E o jumento?

**Mestre de Cena** - O jumento não tá!

**Palhaço** - Tá sim, na foto o jumento aparece! (O Mestre de Cena vai e bate doze vezes ... treze vezes.) Isso é um santo ou uma procissão?!

**Mestre de Cena** - Santo!

**Palhaço** - Quem são?

**Mestre de Cena** [...] - São os membros da Santa Ceia.

**Palhaço** - Quem são?

**Mestre de Cena** - Jesus e os dozes Apóstolos. Agora acabou!

**Palhaço** - Não! Acabou o quê! Não! Abaixa aí que vai sair santo até dos infernos.(O palhaço bate 41 vezes.)

**Mestre de Cena** - Peraí, não tem!

**Palhaço** - Tem sim!

**Mestre de Cena** - Não tem tanto santo assim.

*Cleber - Antigamente nessa palhaçada Santo por Pancada, o final, o desfecho pai falava “Ali Babá e os 40 ladrões”[...] Na época que tava o PC Farias era “PC Farias e os 40 ladrões”, teve uma época também do Juiz Lalau era “Juiz Lalau e 40 ladrões” como hoje é a vez do Bin Laden “Bin Laden e seus 40 terroristas.” [...]*

## Bacia

*Cleber – [...] O palhaço chega no picadeiro e fala para o mestre de cena:*

**Palhaço** - O seguinte é esse: sabia que hoje eu tava sujo e fui tomar banho. Cheguei no rio, rio bonito pra caramba! Tirei minha calça, minha camisa e minha cueca, fiquei peladão. Aí, marquei uma distância, saí correndo, pulei para cima e TI-BUM dentro d'água!

**Mestre de Cena** (espantado) - Você deu aquele mergulho, rapaz?!

**Palhaço** - Que nada, a água deu na canela. Arrebentei minha cara todinha! [incompreensível] Mas, depois eu fui lá pro fundo e comecei a nadar e chuá, nadar, chuá, nadar. Cheguei lá no fundo e cansei, cansei e aí voltei. Quando eu cheguei que ia saindo da água, você não sabe o que tava lá perto da minha roupa!

**Mestre de Cena** - Um cachorro?

**Palhaço** - Que cachorro!

**Mestre de Cena** - Uma vaca?

**Palhaço** - Não rapaz, uma mulher! Lá perto da minha roupa, uma mulher fêmea. Uma mulher fêmea lá perto da minha roupa!

**Mestre de Cena** - E aí? Você fez o quê?

**Palhaço** - Ah! Fiquei com vergonha, dei a volta por trás pra pegar minha roupa por trás dela. Mas quando eu fui chegando na ponta de pé, dei a maior sorte.

**Mestre de Cena** - O que teve?

**Palhaço** - Achei uma bacia!

**Mestre de Cena** - Uma bacia?!

**Palhaço** - Foi! Peguei a bacia e botei na frente, pra ela não ver nada, coloquei na frente e fui devagarzinho. Daí eu disse – o dona da pra senhora dá licença pra eu pegar a minha roupa que taí perto da senhora? Quando ela olhou pra trás e virou pra mim, ela deu um grito e saiu correndo, correndo despingoletada, correu.

**Mestre de Cena** - Uai, correu por quê? Saiu correndo com medo de você?

**Palhaço** - Não rapaz, com medo da ba.. [interrompe e repete o desfecho]

**Mestre de Cena** - Com medo de você?

**Palhaço** - Não, rapaz! É que a bacia estava sem fundo e eu não vi.

*Cleber - [incompreensível]*

## Homem de coragem

*Cleber - [.] Daí o Mestre de Cena entra gritando no picadeiro:*

**Mestre de Cena** - Eu preciso de um homem de coragem! Um homem que tenha coragem!

**Rapaz** (entrando) - Eu tenho coragem. (Empurra o Mestre de Cena)

**Mestre de Cena** - Você tem coragem?

**Rapaz** – Tenho! (Ele começa a se gabar)

**Mestre de Cena** - Então sobe nessa cadeira. (O Mestre de Cena já traz para opicadeiro a cadeira e demais elementos que usa nessa palhaçada.)

**Rapaz** - Que subi nessa cadeira, eu sou um homem de coragem!

**Mestre de Cena** – Sobe!

**Rapaz** - Não subo!

**Mestre de Cena** – Sobe! (Aí o Mestre de Cena arrasta o revólver e ele vai sobe)

**Rapaz** (sobe na cadeira) - [...] Mas pra que você precisa de um homem de

coragem?

**Mestre de Cena** - Pra segurar essa bala.

**Rapaz** - Segurar essa bala?! Me daí! (Ele segura a bala) Como segura?

**Mestre de Cena** - Segura na altura da testa. (Ele segura)

**Rapaz** - Pra quê é essa bala?

**Mestre de Cena** - É o seguinte eu estou testando... treinando tiro ao alvo e quero ver se eu descasco essa bala com um tiro.

**Rapaz** - Ei, espera aí rapaz!

**Mestre de Cena** - Não! Fica aí. (O cara fica lá todo tremendo, com medo.) Aí eu vou contar até três tempo... (Ele fica assim de costa pro cara) Eu vou contar até três passos, virar e atirar e ver se descasco...

**Rapaz** - Vai rápido!

**Mestre de Cena** - Um, dois, três... (Quando vira de frente o cara abaixa)

**Rapaz** - Para! Para! Pelo amor de Deus!

**Mestre de Cena** - Por que? Que foi rapaz?

**Rapaz** - Não posso segurar essa bala! Não posso, não posso!

**Mestre de Cena** - Por que você não pode segurar?

**Rapaz** - Não posso, porque eu tenho uma responsabilidade muito grande.

**Mestre de Cena** - Qual é a sua responsabilidade?

**Rapaz** - Eu sou casado e pai de sete filhos.

**Mestre de Cena** - Ah! É muito grande. Tudo bem, pode ir embora. (O cara saí o Mestre de Cena grita de novo.)

**Mestre de Cena** - Um homem de coragem! Preciso de um homem de coragem! (O palhaço lá atrás da cortina do picadeiro, faz aquela algazarra todo.)

**Palhaço** (ainda fora do picadeiro) - Me solta! Me solta, que eu sou perigoso!(Entra o palhaço e o Mestre de Cena olha pra ele.)

**Mestre de Cena** - Você tem coragem?

**Palhaço** - Tenho coragem pra encardir...

**Mestre de Cena** - Encardir o quê?

**Palhaço** - ... os fundos da cueca. Eu sou homem, rapaz! Eu sou macho!

466

Os números de “palhaçadas” do Palhaço Bimbolinho no Circo Bismark

Rebento, São Paulo, n. 13, p. 449-476, jul - dez 2020

**Mestre de Cena** - Você é homem?

**Palhaço** - Eu sou homem, rapaz! Lá em casa todo mundo é homem, meu pai é homem, meus irmãos são homens, meus tios são homens, meus parentes tudo são homens, minha mãe é homem...

**Mestre de Cena** – Ei, peraí, rapaz! [...] Tá bom! Eu quero que você suba nessacadeira.

**Palhaço** - Subi nessa cadeira que nada! Eu sou homem, eu sou macho, eu sou espada...

**Mestre de Cena** - Sobe nessa cadeira!

**Palhaço** - Vou subir, nada! (O Mestre de Cena aponta o revólver. O palhaço sobe todo se tremendo.) Pra quê que você quer que eu suba aqui?

**Mestre de Cena** - Pra segurar essa bala.

**Palhaço** - Um homem pra segurar essa bala! Eu seguro!

**Mestre de Cena** (repete) - É o seguinte coloca na altura da testa. (O palhaçocoloca.)

**Palhaço** - Pra quê é?

**Mestre de Cena** (repete a mesma coisa) - Eu estou treinando tiro ao alvo e quero ver se eu descasco essa bala com um tiro.

**Palhaço** - Não rapaz! Pelo amor de Deus!

**Mestre de Cena** - Fica aí, você não é homem de coragem?! Fica aí!

**Palhaço** - Tá bom vou ficar.

**Mestre de Cena** - Eu vou contar até três, vou virar e atirar.

**Palhaço** - Meu Deus! Me lasquei!

**Mestre de Cena** – (começa contar) Um, dois... (Enquanto o Mestre de Cena vai contando ele está descascando a bala, coloca na boca e vai chupando a bala. Quando ele vira para o palhaço, ele tá lá chupando a bala. Quando o Mestre de Cena vira pra ele com o revólver ele tá só com o papel na testa.)

**Mestre de Cena** - Ei, rapaz você chupou a bala?!

**Palhaço** - É que estava escrito aqui...

**Mestre de Cena** - Escrito o quê?

**Palhaço** - Me chupe, “fulano”! (Ele fala o nome dele mesmo) “Me chupe, me chupe”. Eu peguei e chupei.

**Mestre de Cena** - Você estragou tudo.

**Palhaço** (descendo da cadeira) - Então posso ir embora?!

**Mestre de Cena** - Não! Embora o quê, fica aí. Segura isso aqui. (É uma banana.) Segura a banana aí que eu vou descascar a banana no tiro.

*Cleber - A banana... ô meu Deus! Ele colocou na altura da testa, o Mestre de Cena vira de costa pro palhaço.*

**Mestre de Cena** - Vou contar três passos de novo, lá vai hein! (Quando ele vira de costas o palhaço vai descascando a banana, quando o Mestre de Cena vira pro palhaço, ele segura a banana ... vai descascando e segurando.)

**Mestre de Cena** - Você tá descascando a banana?

**Palhaço** - Não, tô não, tô não!

**Mestre de Cena** - Tudo bem! Vamo lá! Vou a contar de novo. (Vira para o Palhaço) Não faça nada com a banana! (O palhaço segura a banana de novo na testa. Quando o Mestre de Cena dá as costas ele tá descascando e depois vira a banana de cabeça pra baixo, pra segurar a banana descascada.)

**Mestre de Cena** (de costas para o Palhaço) - Um... (O palhaço vai comendo a banana) ...Dois... (O palhaço vai comendo a banana.) ...Três... e já! (Quando vira o palhaço tá comendo a banana.) Você tá comendo a banana! (O Mestre de Cena faz ele comer tudinho.)

**Palhaço** - Então posso ir embora?

**Mestre de Cena** - Não rapaz, tem outra coisa aqui.

**Palhaço** (para o público) - Humm, agora é chocolate! (O Mestre de Cena vai e puxa uma vela.) Oh, isso aqui não dá pra comer não!

**Mestre de Cena** - Vai segurar isso aí. (O Palhaço segura a vela.) Vou acender essa vela e apagar no tiro. (Ele acende a vela, no que ele acende a vela o Palhaço assopra. Ele acende de novo o palhaço apaga.)

**Palhaço** - Tá ventando muito aqui!

**Mestre de Cena** (acende a terceira vez e aponta o revólver para o Palhaço) - Cadê o vento?

**Palhaço** - Ah! O vento tá no sentido oposto.

**Mestre de Cena** - Vou contar até três: um... dois...três. (Quando ele vai virar o Palhaço vira e coloca a vela assim ... na bunda, de costas.)

**Mestre de Cena** - Ei rapaz, você estragou tudo!

**Palhaço** - Não!

**Mestre de Cena** - Por que?

**Palhaço** - Porque se você errar o tiro, o buraco já está pronto! [...] (Se dirigindo para o Mestre de Cena) Primeiramente, na primeira vez por que o Rapaz não segurou, a vela? Mestre de Cena - Porque ele tem uma responsabilidade muitogrande!

**Palhaço** - Qual a responsabilidade?

**Mestre de Cena** - Ele é casado e pai de sete filhos.

**Palhaço** - Então eu nem posso segurar na vela, nem na ponta da vela!

**Mestre de Cena** - Por que?

**Palhaço** - Porque eu tenho uma responsabilidade muito grande!

**Mestre de Cena** - Que responsabilidade?

**Palhaço** - Eu sou mais velho e filho de sete pais.

*Cleber (cantando o Can-Can) – Taram-taram-taram-na-na.*

## A carta do choro

*Cleber – [...] O Mestre de Cena entra no picadeiro com uma carta na mão.*

**Mestre de Cena** - Eu recebi essa carta dos meus parentes e eu não consigo lê, porque eu não sei ler. Como que vou fazer. E se for algo urgente, não sei, como é que vou fazer. (Entra uma pessoa.) Ô fulano! Que bom você passar aqui nesse momento

**Pessoa** - Por que?

**Mestre de Cena** - Eu recebi essa carta dos meus parentes e eu não sei ler.

**Pessoa** - É mesmo rapaz, me dá essa carta aqui. (Pega a carta, vira de um lado, olha do outro, vai pra um lado do picadeiro ou do palco, olha vira, vai pro outro canto.) O rapaz, só que tem um probleminha.

**Mestre de Cena** - Qual é problema?

**Pessoa** - O pior que eu também não sei ler!

**Mestre de Cena** - Ah! Não sabe ler! Vamos esperar. (A Pessoa fica lá também. Entra uma outra pessoa)

**Mestre de Cena** - “Fulano” vem cá, chegou numa hora boa. Nós dois estamos aqui, eu recebi essa carta, ele não sabe ler eu também não sei. Dá pra ler?

**Pessoa II** - Ah! Deixa eu ver! (Pega a carta) Tá muito escuro aqui. (Vai pra outro



lado) Tá muito claro. (Olha de novo.) Tem um problema!

**Mestre de Cena e a outra Pessoa** - Qual o problema?

**Pessoa II** - Não dá pra ler, tá muito escuro aqui.

*Cleber - Vai entrando outra pessoa, vai entrando e ficando. Vai entra outra pessoa “Não sabe ler...” Vai entrando, vira, olha e inventa uma desculpa “Não dá pra ler porque aqui tá escrito de caneta, eu só sei ler de lápis”. Pra ficar mais legal entra um gago.*

**Mestre de Cena** - Dá pra ler?

**Gago** - Dá-dá-dá...

*Cleber - Alexandro fazia muito bem esse negócio de gago.*

**Gago** (pega a carta) - Ca-ca-gar, ca-ca-gar...

**Mestre de Cena** - Que rapaz! Vai cagar aqui, vai cagar em outro lugar!

*Cleber - Vai entrando pessoas e todas não sabem ler. Quanto mais entrar melhor. Por fim, o Mestre de Cena fala:*

**Mestre de Cena** - Não vai entrar ninguém que saiba ler! (Nisso vai entrando opalhaço e todo mundo grita)

**Todos** - Ele sabe! (Saem correndo pra cima dele. O palhaço vai para trás da cortina [...]) Ele olha pela cortina.)

**Palhaço** - Seus passa-fome!

**Mestre de Cena** - Não, rapaz, vem cá! (O palhaço entra. Todo mundo começa gritar.)

**Todos** – Dá! Ele dá!!!! (O Palhaço dá paulada em todo mundo)

**Palhaço** - Que dá! Que dá, o quê! Eu sou espada! (Sai batendo em todo mundo.)

**Mestre de Cena** - Não rapaz! Dá, dá!!! É que eu estou a perigo, tô a perigo!

**Palhaço** - Vai procurar uma jega!

**Mestre de Cena** - Não rapaz! Não é pra isso não. É que chegou essa carta aqui dos meus parentes e nem eu e nem ninguém aqui sabe ler. (O palhaço olha pratodo mundo.)

**Palhaço** - Quê! Ninguém aqui sabe ler! Que vregonha! No meio de tantas escolas públicas.

**Todos** - Ehhhh!

**Palhaço** - Todo mundo afanabélticos!

470

Os números de “palhaçadas” do Palhaço Bimbolinho no Circo Bismark

Rebento, São Paulo, n. 13, p. 449-476, jul - dez 2020

**Todos** - Apoiado!

**Palhaço** - Vocês podiam procurar um Mobrel!

**Todos** - Ele sabe falar!

**Palhaço** - De onde veio essa carta?

**Mestre de Cena** - Veio do Rio.

**Palhaço** - Por que está tão enxutinha assim?

**Mestre de Cena** - Não rapaz, veio do Rio de Janeiro!

**Palhaço** - Ah! Tá bom! (Ele pega a carta e olha) Por isso, que não dá pra ninguêmler aqui!

**Todos** - Por que?

**Palhaço** - Porque escreveram as letras de cabeça pra baixo.

**Mestre de Cena** - Não rapaz! É você que tá errado aí, vira a carta aí! (Ele viracarta, olha e começa a ler.)

**Palhaço** - C-A – CA...

**Todos** - C-a – CA...

**Palhaço** (Naquela pressão.) - Oh! C-A – CA...C-E – QUE!

**Todos** - Oh! C-E – QUE!

**Palhaço** - ...C-I – QUI.

**Todos** - Oh! C-I – QUI!

**Palhaço** - C-O – CO...

**Todos** - Oh! C-O – CO!

**Palhaço** - C-U... (Antes que todos respondessem, ele grita) Seu Joaquim. Quemé seu Joaquim?

**Mestre de Cena** - É meu tio!

**Palhaço** - Vou ler! (Em tom dramático) Ai gente! Não acredito!

**Todos** - Ohhh!!

**Palhaço** - Não acredito!

**Mestre de Cena** - O que foi?

**Palhaço** - Caiu... ..caiu! Procura aí que caiu.

**Mestre de Cena** - Procura o quê?

**Palhaço** - Caiu...caiu... o pingo do i que caiu! [...]

**Todos** – Ahhh!

**Palhaço** - Não gente! Não acredito! Uma tragédia! Não posso acreditar! Cai aí no chão. Pode chorar! (Todo mundo começa a chorar. Chora pra lá, chora pra cá.) Pode chorar! É uma tragédia! (Todo mundo chora. O Gago vai chorando e se encostando no palhaço que o empurra! [...] Todo mundo chorando)

**Mestre de Cena** - Para! Para! (Todo mundo para de chorar.) Nós estamos chorando por que, rapaz?

**Palhaço** (chorando também) - É porque eu também não sei ler!!!

*Cleber (cantando o Can-Can) – Taram-taram-taram-na-na.*

## Sonambulismo

*Cleber – O mestre de cena entra no picadeiro e fala [...] pro palhaço:*

**Mestre de Cena** - Eu tô com o problema com a minha irmã, ela sofre da doença de sonambulismo.

**Palhaço** - Comacebolismo?

**Mestre de Cena** - Não rapaz! Sofre de sonambulismo [...] Ela levanta à noite sai andando e faz tudo dormindo.

**Palhaço** - Ela faz tudo dormindo?

**Mestre de Cena** - É! Ela vai pra rua dormindo; ela anda dormindo e ela tem um grande defeito, maior defeito é que tudo que ela vê ela pega, só que no outro dia seguinte seis hora, bem cedinho, eu devolvo. Se ela vai andar na rua e vê um rapaz na rua com qualquer objeto, ela pega o objeto e leva pra casa, na manhã seguinte, seis hora da manhã, eu devolvo.

**Palhaço** - Quer dizer que se ela levanta do quarto...

**Mestre de Cena** – Dormindo!

**Palhaço** - Quer dizer que ela abre a porta do quarto...

**Mestre de Cena** – Dormindo!

**Palhaço** - Ela vai pra sala...

472

Os números de “palhaçadas” do Palhaço Bimbolinho no Circo Bismark

Rebento, São Paulo, n. 13, p. 449-476, jul - dez 2020

**Mestre de Cena** – Dormindo!

**Palhaço** - Ela abre a porta da geladeira...

**Mestre de Cena** – Dormindo!

**Palhaço** - ...come tudo...

**Mestre de Cena** – Dormindo!

**Palhaço** - Isso é safadeza! Isso não é sonambulismo não!

**Mestre de Cena** - É o quê?

**Palhaço** - É ladroismo!

**Mestre de Cena** - Não é não. É sonambulismo. E não pode fazer zuada pertodela não, porque se ela acordar ela morre.

**Palhaço** - É mesmo rapaz! [...] Olha eu vou embora daqui então, por que não quero que ela roube nada meu. Eu vou embora! (O palhaço vai sair, entra a mulher com roupa de dormir.)

**Mestre de Cena** - É minha irmã! (O Mestre de Cena fica na ponta do picadeiro e o palhaço na outra. Ela vai até o Mestre de Cena, pega nele tudinho, de cima a baixo, mexe tudinho. Vai até o palhaço, começa a mexer nele, faz cócegas, qualquer coisa assim parecida. O palhaço está com uma bata na mão, ela pega abata do palhaço e leva. O palhaço vai atrás dela.)

**Mestre de Cena** - Ei, para, para! Você vai pra onde?

**Palhaço** - Vou atrás dela pegar meu pau que ela levou!

**Mestre de Cena** - Não, rapaz! Amanhã seis horas eu te devolvo.

**Palhaço** - Que nada! Ela levou meu pau! Eu vou atrás dela!

**Mestre de Cena** - Não, rapaz amanhã seis horas eu te devolvo.

**Palhaço** - Tá bom! Mas, se ela vier pegar outra coisa minha eu vou dar parte dela na polícia.

**Mestre de Cena** - Tudo bem. (Ela entra de novo. Corre lá no Mestre de Cena de novo, o apalpa de novo, embaixo, em cima e vai no palhaço apalpa todinho de novo [...] e pega outra coisa um chapéu ou paletó, depende do que o palhaçousa ou sapato e leva. O palhaço vai atrás de novo.)

**Mestre de Cena** - Ei rapaz!

**Palhaço** - Ela levou meu objeto...

**Mestre de Cena** - Não rapaz! Amanhã seis horas eu te devolvo.

**Palhaço** - Vocês estão com drama aí, querendo me roubar! Vamos mudar de lugar. (Os dois mudam de lugar. Ela entra de novo, vai lá no Mestre de Cena e apalpa.)

**Mestre de Cena** - Ela não vai pegar nada meu, porque ela conhece pelo cheiro.

**Palhaço** - Então ela vai roubar tudo meu.

**Mestre de Cena** - Por que?

**Palhaço** - Porque ela vai conhecer pelo fedô! (Ela vai lá no palhaço e tira a calçadele. Tira, não tira, tira, não tira... e leva. O palhaço fica de camisola.)  
**Mestre de Cena** – Não tem problema, amanhã as seis horas eu te devolvo. (Aí ela volta, entra de novo.)

**Palhaço** - Não tem mais nada pra levar não! (Ela tenta tirar a camisa do palhaço: tira, não tira, tira... e pega no braço do palhaço.)

*Cleber - Tem gente que nem tira a roupa, fica só de blusão. Tem gente que tira tudo fica só de calcinha e sutiã ou calção bem grandão.*

*(Ela vai embora leva a camisa.)*

**Mestre de Cena** - ...amanhã seis horas eu te devolvo. (Ela volta e apalpa o palhaço.)

**Palhaço** - Agora não tem mais nada pra levar! (Ela pega o palhaço pelo braço e vai levando.)

**Mestre de Cena** - Ei rapaz! Minha irmã!

**Palhaço** - Cala boca!

**Mestre de Cena** - Ei é minha irmã!

**Palhaço** - Eu sei. Cala a boca se não ela vai morrer!

**Mestre de Cena** - Minha irmã!

**Palhaço** - Eu sei, vou usar e amanhã seis horas eu te devolvo.

*Cleber - (cantando o Can-Can) Taram-taram-taram-na-na. Desfecho. (Cantando o Can-Can) Taram-taram-taram-na-na. Essa é a música.*

## Referências

BENÍCIO, Eliene. *Saltimbancos urbanos: o circo e a renovação teatral no Brasil, 1980-2000*. São Paulo: Perspectiva, 2018.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

LABORDA, Cleber Brito. *Entrevista. Camamu*: arquivo Eliene Benício, 2001. Microcassette (56 min.), son.

SOUZA, Alda Fátima de. *O Palhaço Cadillac: a memória do circo e a reinvenção de uma tradição*. Salvador: EDUFBA, 2016.

SOUZA, Alda Fátima de, BENÍCIO, Eliene Benício Amâncio Costa. O Circo e suas Técnicas: a importância da arte circense na Formação do Ator. *Livro de Resumos do II Seminário de Pesquisa e Pós-Graduação e XX Seminário Estudantil de Pesquisa*. Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia, Salvador: UFBA, 2002. p. 266.

Submetido em: 05/05/2020

Aceito em: 19/12/2020

## **A ESCADA, ESCADA DIABÓLICA<sup>123</sup>**

*Cleber – [...] Anuncia e entra o palhaço... dois palhaços, com a escada na mão, dois com a escada [...] e uma lata na mão, toca uma música, do Braga Boys<sup>124</sup>, a segunda música, agitada [Cantando]. Eles param, dançam um pouquinho e o palhaço fala:*

**Palhaço 1** - “Xibiu”<sup>125</sup> [Para a música].

*O palhaço fala, o que está com a lata, fala pro outro palhaço:*

**Palhaço 1** - Solta a escada devargazinho para não arranhar. [O outro palhaço vai e solta a escada, “breinnn”].

**Palhaço 1** - Rapaz não falei pra você soltar a escada... [Dá um “clac” nele, um tapa].

**Palhaço 1** - Gente, olha: vou dar um salto de cima da escada *com a lata na mão*<sup>126</sup>. Ele vai segurar a escada e eu vou subir na escada e dar um salto lá de cima *com a lata na mão*. Tudo bem!? Atenção! Vamos lá saltar. [Eles marcam a distância, o segundo palhaço fica lá segurando a escada, em pé].

**Palhaço 1** - Fica aí! [Coloca ele na posição] Fica em pé! [O primeiro palhaço vai e dá as costas para o segundo e vai lá pra ponta do picadeiro. Quando chega lá na ponta do palco ele vira pro povo de novo e...] Eu vou dar um salto de cima da escada *com a lata na mão*. [inaudível - Pra ficar bem chato mesmo, que é isso que o povo pega.] ... De cima da escada *com a lata na mão*. [O palhaço olha pro povo e olha pro outro palhaço, ele abaixado assim...[...] meio de quatro segurando na escada].

**Palhaço 1** - Não! Tá errado! Você tem que ficar assim! [Aí levanta ele em pé. Aí quando o palhaço dá as costas, o outro palhaço de novo fica na posição de quatro, segurando a escada. O palhaço vai pra ponta do palco e fala].

**Palhaço 1** - Eu vou dar um salto de cima da escada *com a lata na mão*! [E vira pra escada, o outro palhaço está de novo de quatro.] Não é assim! É Assim! [Coloca ele em pé. Vai de novo e pega na lata] Eu vou saltar de cima da escada *com a lata na mão*. [Quando ele vira pro outro palhaço, de novo ele de quatro, vai corre lá e coloca em pé. Fica assim: quando o primeiro palhaço coloca de novo o segundo palhaço em pé e vai andando o outro olha; quando o primeiro palhaço deixa de olhar ele abaixa; o

<sup>123</sup> Essa palhaçada também é conhecida como **SALTO DA ESCADA COM A LATA NA MÃO**.

<sup>124</sup> Era a banda que fazia sucesso no período da entrevista. Banda baiana do ano 2000, cujo principal hit musical foi “Bomba”, utilizada nessa palhaçada.

<sup>125</sup> Jargão do palhaço.

<sup>126</sup> Em itálico, pois ao repetir inúmeras vezes o palhaço indica que é o seu jargão.



*palhaço olha ele sobe; o palhaço vira, ele desce; o palhaço olha, ele sobe; o palhaço vira, ele desce...e vai ficando cada vez mais rápido [inaudível] Aí coloca a música do Braga Boys “Sensual, o movimento é sensual, sensual. O movimento é bem sexy, sexy. O movimento é bem sexy...” Aí: “. Bomba” Eles vão dançando, chamando o povo nas palmas. O outro vai dançando e cai do palco].*

**Palhaço 1** - Para, para!

*A música para, o outro continua a dançar e o palhaço fala:*

**Palhaço 1** - Acabou! A música acabou! *[E dá um tapa nele.]*

**Palhaço 1** - Fica aí na posição que eu vou dar um salto de cima da escada *com a lata na mão.* *[Nisso o povo já encheu o saco de tanto ouvir ele falar. É legal que às vezes quando ele vai falar o povo já fala: “. com a lata na mão.”]*

**Palhaço 1** – *[Contando] Um, dois, três e [Corre e quando ele vai subir a escada, ele erra e enfia o pé na grade no meio das pernas do outro palhaço e fica com perna presa na meio das pernas dele ao mesmo tempo que acerta a lata na cabeça do palhaço que segura a escada.*

**Palhaço 2** - *[ Gritando e gemendo] Ai, ai, ai...ui, ui, hummm...ai, ai, ai...*

**Palhaço 1** – Ai o quê?

**Palhaço 2** – Ai. gostoso!

**Palhaço 1** – Vou voltar que eu errei, porque eu vou dar um salto de cima da escada *com a lata na mão! [Nisso o povo já está repetindo o jargão].*

*Vai correndo de novo, pisa no degrau, se apoia no outro e nisso acerta três vezes na cabeça do segundo palhaço, até que consegue subir na escada, mas a lata cai da mão dele.*

**Palhaço 1** – ... Agora sim: eu vou dar um salto de cima da escada...

**Público** *com a lata na mão.*

*Quando o palhaço olha a lata não está na mão dele, está no chão. Procura a lata.*

**Palhaço 1** – Cadê a lata? Pega a lata!

*A lata caiu lá perto do palhaço que está segurando a escada. O segundo palhaço se estica pra tentar pegar a lata, tenta com o pé e não tem jeito de pegar a lata. Ele vira pra lata e começa a assobiar como se chamasse um cachorro.*

**Palhaço 2** – Fiu, fiu, fiu...

**Palhaço 1** – Eu já vi cachorro atender, mas lata eu nunca vi, não.

*O segundo palhaço continua tentando pegar a lata. Solta a escada pra pegar a lata, mas volta e segura, tenta de novo.*

**Palhaço 1** – Pega a lata!

*O segundo palhaço solta a escada e sai correndo para pegar a lata. Nisso o palhaço que está em cima da escada tenta se equilibrar, a escada vai para um lado e vai para o outro, quando ela cai ele dá uma “emboladinha”<sup>127</sup> pra frente e acaba assim.*

*Cleber (cantando o Can-Can) - Taram-taram-taram-na-na. [...] Alegria, alegria com o palhaço Vêcegosta e Caceoutro<sup>128</sup>!*

## **LAVAGEM**

*Cleber - Acho que é Lavagem mesmo...acho que é isso. Não sei como falar, eu nunca mais ouvi. Acho que vou “levar”<sup>129</sup> essa amanhã [risos]. [...] Entra no picadeiro o Palhaço conversando com o Mestre de Cena.*

**Palhaço** - Rapaz! Acho que não tô bem não!

**Mestre de Cena** - Por que que você não está bem?

**Palhaço** - Sei lá, rapaz! Acho que eu comi uma dor de barriga e estou com uma carne de porco da peste!

**Mestre de Cena** - Rapaz, você comeu uma carne de porco e está com uma dor de barriga da peste.

**Palhaço** - É, rapaz! Tudo que eu vomito eu como!

**Mestre de Cena** – Não, rapaz! Tudo que você come, você vomita.

---

127 Emboladinha – o mesmo que cambalhota.

128 Vêcegosta e Caceoutro – são nomes inventados pelo artista no ato da entrevista, como brincadeira.

129 Levar – é o termo que os palhaços usam quando representam uma palhaçada no picadeiro do circo.

**Palhaço** - É mesmo!

**Mestre de Cena** - Por quê, rapaz?

**Palhaço** - Eu sei lá, comi uma feijoada e passei mal. Daí eu saí, tava com a minha “rabiga” doendo... fui pro médico. Cheguei lá no médico, ele mandou tirar a roupa. Tirei a camisa. Ele mandou tirar a camisa. Tirei a calça. Ele mandou tirar a cueca. Eu disse: a c-u-e-c-a! Ele me deu uma roupa pra vestir, assim... e eu fiquei com a “rodoviária”<sup>130</sup> pro lado de fora. O médico disse: “deita aí nessa mesa e fica de bruço com a rodoviária pra cima”.

**Mestre de Cena** - Toma vergonha rapaz, com a “rodoviária” pra cima!

**Palhaço** - É rapaz, eu fiquei com vergonha, mas deitei. Ele falou: “abra a boca!” Eu abri. Tudo bem, vamos fazer aí um [*como é?*].... “Vamos te curar agora!” Ele pegou...

**Mestre de Cena** -... até sei o quê é!

**Palhaço** - ... o médico pegou e entrou numa sala e ficou lá dentro um tempinho. E eu lá deitado com a “rodoviária” pra cima. De repente, quando ele voltou com o negócio na mão, que eu olhei pra ele. Rapaz, eu sai numa carreira “despingoletada”, pulei a janela e saí correndo.

**Mestre de Cena** - E a dor de barriga?

**Palhaço** - Passou que eu nem vi!

**Mestre de Cena** - Mas, rapaz, você ficou com medo na hora que o médico ia te curar, você saiu correndo! Você ficou com medo de uma simples lavagem?!

**Palhaço** - Não é não, rapaz! Fiquei com medo da mangueira que era dessa grossura!

*Cleber (cantando o Can-Can) – Taram-taram-taram-na-na. [...]*

## **A CAÇADA DA ONÇA**

*Cleber - Aí entra o Mestre de Cena.*

**Mestre de Cena** - Rapaz, eu sou um caçador!

**Palhaço** - Caçador de quê?

---

<sup>130</sup> Rodoviária – nesse caso é o mesmo que bunda.

**Mestre de Cena** - ...de onça! Eu peguei...os meus... [...]

*Cleber - O quê...[risos]...o pai<sup>131</sup> falava “o quê?”....[...]*

**Mestre de Cena** - ... peguei a espingarda, revólver, peguei meu facão e peguei uma rede...

**Palhaço** - Uma rede pra quê?

**Mestre de Cena** - Pra pegar a onça viva! Fui na mata. Cheguei lá me deparei com uma onça... grande! E a onça veio pra cima de mim. Arrastei logo a espingarda...

**Palhaço** - E o quê aconteceu?

**Mestre de Cena** - ...mirei pra ela e “pei”!

**Palhaço** - Matou ela?

**Mestre de Cena** - ... não, ela deu uma patada e arrancou a espingarda da minha mão. Eu puxei o revólver...

**Palhaço** - E o que aconteceu?

**Mestre de Cena** - ... eu atirei “bá”, “bá”, “bá”!

**Palhaço** - Agora matou!

**Mestre de Cena** - ... que matou o quê! De novo ela deu uma patada e arrancou a arma da minha mão. Aí eu puxei meu facão e saí cortando, “tchá”, “tchá”, “tchá”...

**Palhaço** - ... cortou a onça todinha?!

**Mestre de Cena** - Que nada, rapaz! Ela conseguiu partir o facão.

**Palhaço** - E o que aconteceu?

**Mestre de Cena** - Não tem mais jeito, vou pegar ela viva. Voltei a rede e joguei em cima dela.

**Palhaço** - Pegou?! Agora você pegou ela viva?!

---

131 Quando ele menciona o pai, trata-se do palhaço Economia e como ele “levava” essa palhaçada.

**Mestre de Cena** - Que nada! Ela rasgou a rede toda.

**Palhaço** - E o que aconteceu agora?

**Mestre de Cena** - Eu estava desarmado...

**Palhaço** - ... e o que aconteceu?

**Mestre de Cena** - ...eu saí correndo.

**Palhaço** - ... e o que aconteceu?

**Mestre de Cena** - ... eu correndo e ela atrás de mim. Eu correndo e a onça atrás de mim. Eu cheguei num despenhadeiro e não tinha pra onde correr...

**Palhaço** - ... e o que aconteceu?

**Mestre de Cena** - ... a onça veio pra cima de mim e eu pra cima dela.... ela pra cima de mim e eu pra cima dela...

**Palhaço**.....e o que aconteceu? [*Criando um suspense*]

**Mestre de Cena**..... ela me engoliu! Me engoliu vivo!

**Palhaço**.....Xiiii, essa mentira é verdadeira é?!

**Mestre de Cena** - É rapaz!!!

**Palhaço** - Eu também sou caçador!

**Mestre de Cena** - Você caça o quê?

**Palhaço** -.... Eu caço onça. Eu caço onça também. Peguei minhas armas: o “resólver”, o facão, minha “espindonga”, uma rede pra caçar ela viva...

**Mestre de Cena** - Ei, essa história é minha!

**Palhaço** - Não! Parece, mas não é. Fui pra mata. Cheguei lá na mata e me deparei com uma onça...desse tamanho [*pula pra mostrar o tamanho da onça*]...

**Mestre de Cena** - Peraí, não tem onça desse tamanho! Não existe! Tá grande.

**Palhaço** - [*o palhaço reduz o tamanho*] Desse?!

**Mestre de Cena** - Tá grande

**Palhaço** - [*o palhaço reduz o tamanho*] Desse?!

**Mestre de Cena** - Tá grande.

**Palhaço** - [*o palhaço reduz o tamanho*] Desse?!

**Mestre de Cena** - Tá grande.

**Palhaço** - É a “misera” de um rato?! Mas ela era desse tamanho. [*Mostra com as mãos*]

**Mestre de Cena** - Por que desse tamanho?

**Palhaço** - Sei lá...ela apareceu lá num barranco. Ela veio, pulou no chão e veio pra cima de mim, com aqueles olhos de fogo. Eu arrastei a minha “espindonga”...

**Mestre de Cena** - ... e o que aconteceu?

**Palhaço** - ...eu atirei nela! “Trá, trá, trá,trá”

**Mestre de Cena** - ... peraí! É uma espingarda ou uma metralhadora?

**Palhaço** - ...é do meu jeito, a “espindonga” é minha.

**Mestre de Cena** - ... matou?

**Palhaço** - ... que nada, ela veio de salto mortal, de karatê e arrancou da minha mão.

**Mestre de Cena** - Eita! E aí?

**Palhaço** - Puxei o “resólver”, foi o único jeito. Puxei cinco balas e coloquei no “resólver” e “pein, pein, pein”.

**Mestre de Cena** - Já sei, acertou a onça?!

**Palhaço** - Que nada! Ela pegou as cinco balas e chupou. [...]

**Mestre de Cena** - E aí o que aconteceu?

**Palhaço** - Parti com o facão nela, puxei meu facão que eu sou meio ninja: “iá, iá, iá”. Aí saí capinando: “Tchá, tchá, tchá”...

**Mestre de Cena** - Já sei: fez a onça em picadinho.

**Palhaço** - Que nada! Roci mais de 01 km e nada de acertar a onça. Peguei a rede e joguei.

**Mestre de Cena** - Já sei: pegou a onça viva!

**Palhaço** - Não! Ela armou a rede em dois paus e foi dormir.

**Mestre de Cena** - E o que aconteceu? [...]

**Palhaço** - Aí quando ela pulou da rede, olhou pra mim e falou...

**Mestre de Cena** - Falou?

**Palhaço** - Falou.

**Mestre de Cena** - Falou o que?

**Palhaço** - Falou: Bimbolinho, eu vou te engolir também! Aí eu falei “o quê?”, saí correndo...

**Mestre de Cena** - E a onça?

**Palhaço** - ... atrás de mim. Pulei uma cerca e ela atrás de mim. Cheguei num despenhadeiro e aí não teve mais jeito, não tinha pra onde correr. A onça veio pra cima de mim e eu me preparei [...] pode vir que eu tô preparado. Quando a onça veio que abriu a boca, minha mão entrou na boca dela aí eu fui lá na “rodoviária” dela, segurei e virei ela do avesso.

**Mestre de Cena** – O quê?

**Palhaço** – É, virei a onça pelo avesso.

**Mestre de Cena** - Mas rapaz! Você virou a onça pelo avesso por quê?

**Palhaço** - Pra ver se você ainda estava lá dentro da onça.

*Cleber (cantando o Can-Can) - Taram-taram-taram-na-na. [...]*

## **A FAMÍLIA**

*Cleber - O Palhaço entra conversando com o Mestre de Cena.*

**Palhaço** - Rapaz, eu passei na sua cidade e vi sua família todinha.

**Mestre de Cena** - É mesmo! Que beleza! Nunca mais falei com a minha família...

**Palhaço** - Logo na entrada vi seu irmão.

**Mestre de Cena** - Meu irmão! E como é que ele estava?

**Palhaço** - Ele tava morto! Morto e enterrado.

**Mestre de Cena** - O quê?!

**Palhaço** - Enterrado! Eu passei no cemitério.

**Palhaço** - Mas, seu irmão mais novo, esse não morreu.

**Mestre de Cena** - Graças à Deus! Esse não morreu...

**Palhaço** - Não morreu [...] esse mataram!

**Mestre de Cena** - Mataram?!

**Palhaço** - É! Mas, o mais velho, nem morreu e nem mataram.

**Mestre de Cena** - Aconteceu o quê?

**Palhaço** - Esse aí, abriu uma loja.

**Mestre de Cena** - Graças à Deus! Abriu uma loja, deve estar rico.

**Palhaço** - Não! Abriu pra roubar, tá preso [...] Tá no Carandiru. [...]

**Palhaço** - Sua mãe tá, oh! [*Faz o gesto de larga*]

**Mestre de Cena** - Minha mãe tá gorda!

**Mestre de Cena** - Não, tá inchada de tanto tomar cachaça.

**Mestre de Cena** - Meu Deus!



**Palhaço** - Agora seu pai tá melhor! Tá que nem um touro!

**Mestre de Cena** - ... de forte!

**Palhaço** - Não! De chifres! Chifres que ele leva da véia.

*Cleber (cantando o Can-Can) – Taram-taram-taram-na-na. [...]*

## Apêndice J

### ORAÇÃO DE SÃO LUIZ

*(Versão enviada para Lillian Rúbia, do Grupo As Praiaças da cidade de Santos – SP, no dia 05/05/2018)*

*Uma Palhaça e uma Mestre de Cena entram fazendo piadas; brincando com o público, entre outras atrapalhadas. Até que a Mestre de Cena diz:*

**Mestre de Cena** – Eu tenho que ir porque estou com um problema muito grande na minha família.

**Palhaça** – Eu tenho uma oração poderosa que resolve qualquer coisa.

**Mestre de Cena** – Qualquer coisa?

**Palhaça** – Qualquer coisa.

**Mestre de Cena** – Então me ensina.

**Palhaça** – Não posso...é segredo de família.

**Mestre de Cena** – Me ajude! Eu estou precisando muito. Me ensina essa oração.

*A mestre de cena insiste tanto que a palhaça concorda.*

**Palhaça** – Tá bom, tá bom. Mas você vai me prometer não contar para ninguém.

**Mestre de Cena** – Tudo bem, prometo *(faz um gesto de juramento para a palhaça cruzando os dedos na boca e ao mesmo tempo mostra para o público os dedos cruzados como indicativo de mentira)*.

**Palhaça** – Então vamos começar...

*(Entra alguém gritando)*

**Mestre de cena II** – Eu estou sabendo que você tem uma oração poderosa que cura até sarna.

**Palhaça** – Quem foi que te disse? *(Olha para a Mestre de Cena, que nega com a cabeça)*.

**Mestre de cena II** – Me disseram... (*olha para a Mestre de Cena*)

**Palhaça** – Tudo bem...Mas só vou ensinar para vocês duas. Não pode contar para mais ninguém (*as duas concordam*).

**Palhaça** – Ajoelhem e vamos...

(*Outra pessoa interrompe*)

**Mestre de cena III** – Êpa, também quero aprender essa oração, tô precisando de dinheiro.

**Palhaça** – Ô Meu Deus! Mas que diabos!!! (*Todas se olham*) Quem anda espalhando... (*Todas negam com a cabeça*) Tudo bem... então ajoelha aí também. Oração de São Luiz...

*Antes que repetissem acontece mais uma interrupção, sempre justificando que precisa de uma oração (para dor de cabeça; para conseguir namorado; para curar o cachorro; para conseguir emprego; para aumentar a bunda...etc). Uma a uma vai entrando, interrompendo e sempre a palhaça coloca todas juntas ajoelhadas.*

**Palhaça** – Chega!!! Agora não entra mais ninguém. Vamos começar... Oração de São Luiz...

*Ninguém fala nada.*

**Palhaça** – Oração de São Luiz...

*Ninguém fala nada.*

**Palhaça** – Oração de São Luiz...

*Ninguém fala nada.*

**Palhaça** – Vocês não vão repetir? Oração de São Luiz...

**Todas** – Oração de São Luiz.

**Palhaça** – Muito bem.

**Todas** – Muito bem.

**Palhaça** – Ô Meu Deus!

**Todas** – Ô Meu Deus!

**Palhaça** – Mas que diabos!

**Todas** – Mas que...

**Palhaça** – Para, para. Não é pra repetir o que eu falo. Oração de São Luiz...

**Mestre de cena** – Você disse que não era para repetir.

**Palhaça** – Ô Meu Deus! É pra repetir a Oração.

**Todas** – Ahhhh!

**Palhaça** – Oração de São Luiz...

**Todas** – Oração de São Luiz.

**Palhaça** – Agora vai...

**Todas** – Agora vai...

**Palhaça** – Agora não vai... Eu vou explicar: quando eu falar vocês falam “a mesma coisa”.

**Todas** – Ahhhh!!!!

**Palhaça** – Oração de São Luiz...

**Todas** – A mesma coisa!

**Palhaça** – Ô Meu Deus!

**Todas** – A mesma coisa!

**Palhaça** – Não é isso! Vou explicar de novo: quando eu falar vocês vão dizer “a outra coisa”.

**Todas** – Ahhhh!!!!

**Palhaça** – Oração de São Luiz...

**Todas** – A outra coisa.

**Palhaça** – Não, não, não... Vou explicar de novo: (*Começa a andar para falar*) quando

eu falar vocês vão me seguindo (*todas começam a andar atrás da palhaça*), enquanto eu falo vocês me seguem; seguindo vocês vão me repetindo... (*vai falando até perceber que está sendo seguida e se assustar com todas*) Aiiii! Que isso!!! Voltem pra lá.

*Todas se ajoelham*

**Palhaça** – É para me seguir nas palavras.

**Todas** – Ahhhh!!!!

**Palhaça** – Entenderam?

**Todas** – Sim!

**Palhaça** – Oração de São Luiz...

**Todas** – Oração de São Luiz...

**Palhaça** – Agora vai... (*Olha para ver se não vão repetir*)

**Palhaça** – Eu nunca vi...

**Todas** – Eu nunca vi...

**Palhaça** – Tanta palhaça feliz...

**Todas** – Tanta palhaça feliz...

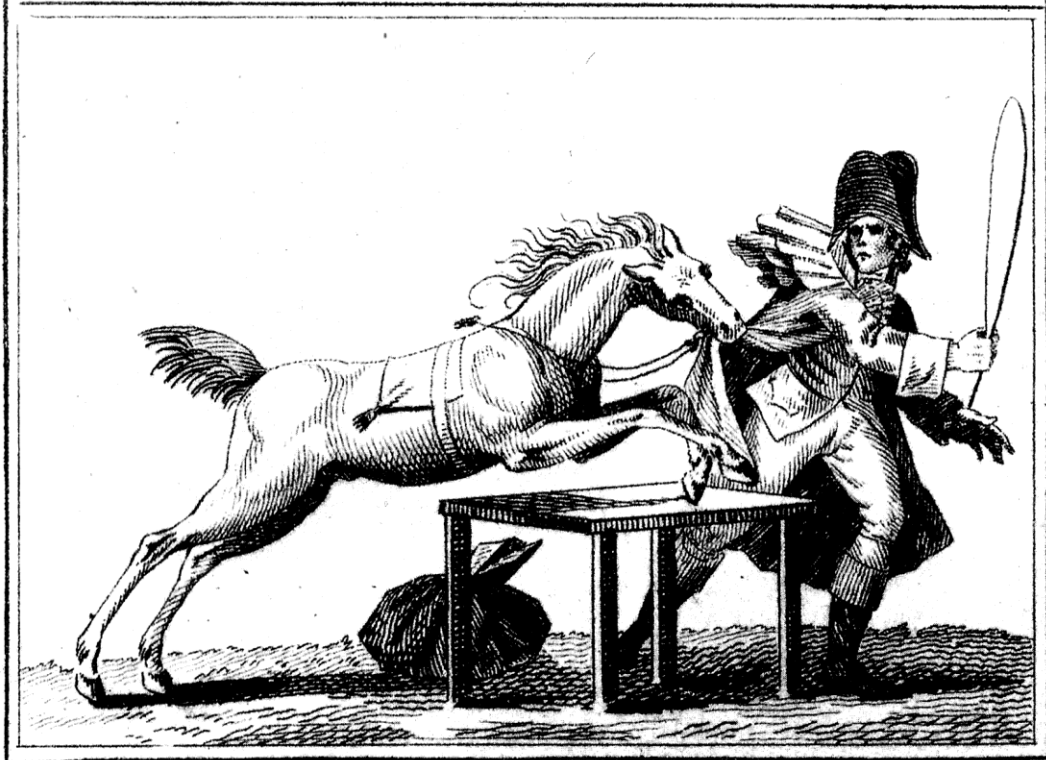
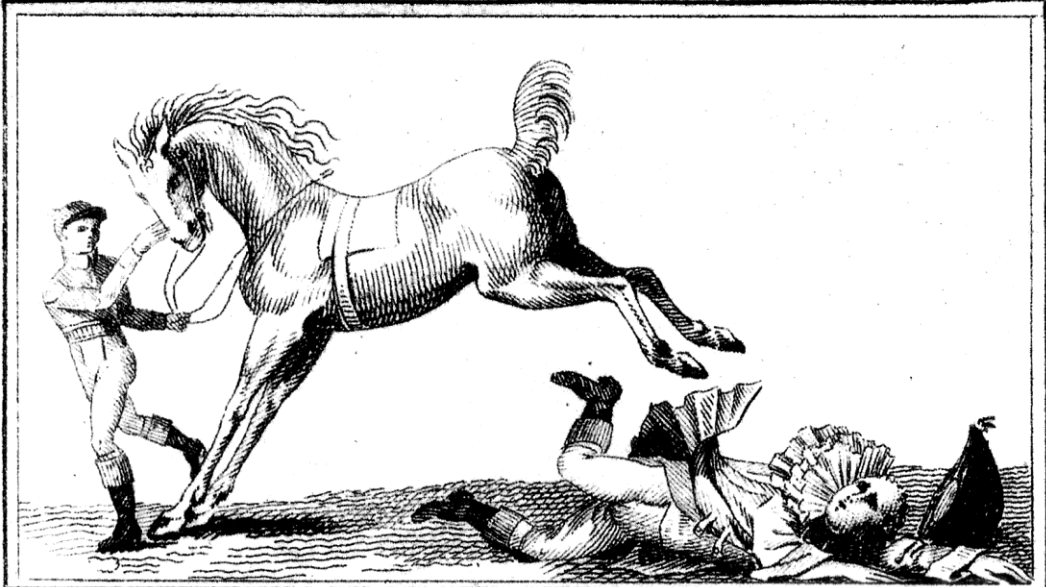
**Palhaça** – Cheirar o chão com o nariz. (*Empurra todas as palhaças no chão e sai correndo. Todas saem atrás*)

FIM

## ANEXO A

En appendice

# L'entrée authentique de Rognolet et Passe-Carreau



Il nous a paru intéressant d'ajouter aux thèmes clownsques contemporains la version de Rognolet et Passe-Carreau, scène de manège, représentée en 1795 dans l'amphithéâtre du Sieur Antonio Franconi au faubourg du Temple.

Il s'agit sans doute de la première «entrée» structurée du vieux cirque équestre français. J'ai retrouvé cette version très probablement authentique dans *Le Cirque Franconi*, «Etude historique de cet établissement hippique et de ses principaux écuyers, recueillie par une chambrière en retraite», Edmond de Manne, Paris 1875.

On pose dans le manège une décoration, figurant l'extérieur d'une boutique, surmontée de cette inscription: Rognolet, tailleur.

Personnages:

ROGNOLET, maître tailleur;

PASSE-CARREAU, son garçon;  
un postillon;  
le maître de poste.

*La scène s'ouvre par l'arrivée d'une espèce de valet imbécile nommé Passe-Carreau, qui se promène avec agitation dans l'enceinte du manège en tenant un paquet sous son bras. Un postillon à cheval arrive à fond de train sur Passe-Carreau qui, dans son effroi, laisse échapper son paquet et s'écrie:*

«Hé! mon Dieu! on crie gare! au moins.»

LE POSTILLON – Voici une lettre de la part de mon maître.

PASSE-CARREAU – Que veut-il, votre maître?

LE POSTILLON – Il demande M. Rognolet. Oùs qu'il est?

PASSE-CARREAU – Il n'y est pas.

LE POSTILLON – Comment! Il n'y est pas? A l'heure qu'il est? Eh bien, alors, remettez-lui





cette lettre, car c'est pressé. Il remet à Passe-Carreau une immense enveloppe contenant la lettre et sort.

Presque aussitôt arrive Rognolet, dont l'habit est tout bariolé d'échantillons d'étoffes diverses<sup>1</sup>. Il descend de son bidet.

ROGNOLET – Qu'y a-t-il de nouveau ?

PASSE-CARREAU – Rien du tout. Il est venu comme ça un postillon, qui dit que son maître vous demande et que c'est bien pressé.

ROGNOLET – Où faut-il aller ?

PASSE-CARREAU – A l'endroit indiqué sur la lettre.

ROGNOLET – Où est-elle cette lettre, imbécile ?

PASSE-CARREAU – Merci, mon parrain. Je vous l'ai donnée.  
Rognolet cherche en vain la lettre dans toutes ses poches, sous la selle de son cheval; il ne la trouve point, Passe-Carreau ne la lui

ayant pas remise. Celui-ci, qui l'a retrouvée dans sa poche, la lui remet. Elle est écrite sur une feuille de papier in-folio. Rognolet ordonne à son garçon de lui en donner lecture.

PASSE-CARREAU – Ah ! mon Dieu, que de pattes de mouche !

Il lit en ânonnant: «Monsieur Rogno... let est prié de se rendre à mon châ... teau afin de me prendre mesure d'un habit...»

ROGNOLET – J'y vais sans perdre de temps. Je piquerai des deux.

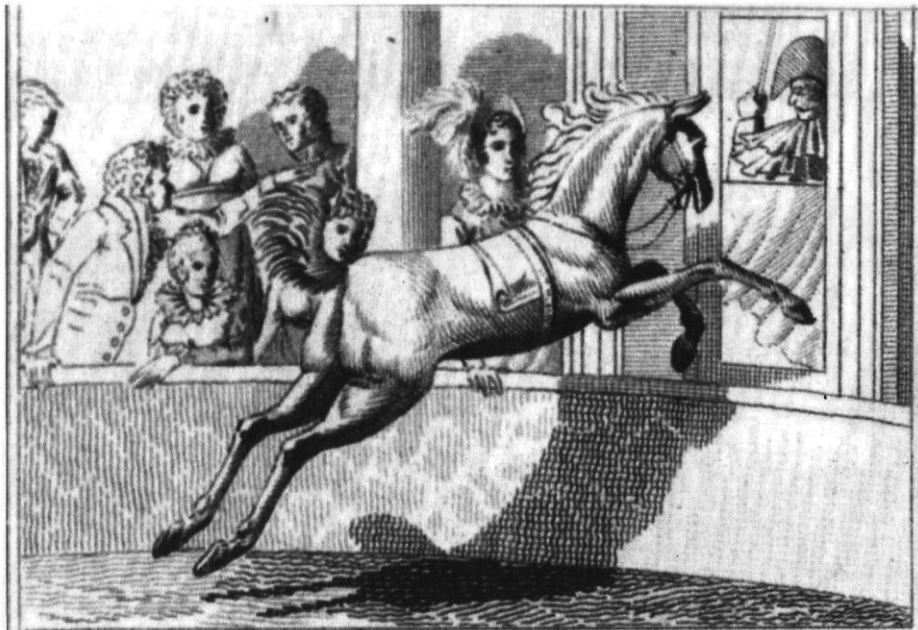
Il va pour enfourcher son bidet qui, fatigué, tombe sur son maître qu'il renverse.

ROGNOLET, à terre. – Passe-Carreau, dégage-moi la jambe gauche; je crains de l'avoir brisée.

PASSE-CARREAU – Comment, brisée ?

ROGNOLET – Rien que cela.

PASSE-CARREAU – Je vais chercher du secours.



297

ROGNOLET – Retire ma jambe auparavant.  
*Passe-Carreau tire la jambe droite.*  
 ROGNOLET – Hé ! ce n'est pas celle-ci, malheureux; c'est la gauche.  
*Passe-Carreau s'approche du cheval et lui tire avec vivacité la jambe gauche.*  
 ROGNOLET – Cadédis, que fais-tu donc à mon cheval ? Le pauvre animal est mort; nous n'avons pas trouvé d'avoine en route.  
 PASSE-CARREAU – Quoi, not' maître, c'est-il Dieu possible, vous n'avez pas mangé d'avoine en route ?  
 ROGNOLET – Bestiasse, c'est le cheval qui n'en a pas mangé.  
 PASSE-CARREAU – C'est votre faute aussi.  
 ROGNOLET – Tu raisonnes, drôle ? Tu sais que je n'aime pas les raisonneurs.  
 PASSE-CARREAU – Je raisonne parce que j'ai raison.  
 ROGNOLET – Mon cher, il me vient une idée. Va trouver le maître de poste et dis-lui qu'il m'est arrivé un accident.  
 PASSE-CARREAU, *appelant*. – Monsieur Poste ! Ohé, Monsieur la Poste !  
*Le maître de poste arrive.* – Que demandez-vous ?  
 PASSE-CARREAU – C'est pas moi. C'est mon maître et son bidet qui sont tombés par terre.  
 LE MAITRE DE POSTE – Je ne vois ni le maître ni la bête; (*le regardant*) ah si ! je vois la bête.  
 PASSE-CARREAU – Eh bien, merci ! Vous êtes donc *mioche* ?  
 LE MAITRE DE POSTE – D'abord, on dit *myope* et non pas *mioche*.  
 (*Après avoir tâté le cheval.*) Ce cheval n'est pas mort.  
 PASSE-CARREAU – Bon ! vous voyez qu'il a reçu un coup de pied de cheval.  
*Le maître de poste fait claquer son fouet; aussitôt le bidet se relève et emporte son maître qui s'y trouve placé à contresens. Rognolet crie: «Arrête ! Arrête !» jusqu'à ce que le bidet se débarrasse de son cavalier, qu'il lance sur l'arène.*  
 Rognolet répare le désordre de sa toilette et

*cherche partout son chapeau sur lequel est, sans s'en douter, assis Passe-Carreau. Enfin, Rognolet s'en aperçoit et ordonne à son valet de le lui apporter, ce qu'il fait. Un autre cheval est amené, qui a toutes les apparences de la douceur; Rognolet s'approche de lui pour le flatter, mais le cheval le repousse et semble le menacer de ses ruades.*

ROGNOLET – Monsieur la Poste, est-ce que vous croyez que je ne vois pas vos finesses ? Vous vous entendez tous les trois pour me pousser à bout.

*Nouvelles ruades du cheval.*

ROGNOLET – Eh bien, ne voilà-t-il pas qu'il veut monter sur moi ?

LE MAITRE DE POSTE – Parlez-lui un peu; en le prenant par les sentiments, peut-être qu'il entendra raison.

*Rognolet flatte le cheval qui se laisse enfourcher sans résistance, puis se cabre, prend le mors aux dents et, après deux ou trois tours de manège, jette encore Rognolet à terre.*

ROGNOLET, *à terre*. – Ouf ! Je suis moulu... mon ami, ôtez-moi mes bottes.

PASSE-CARREAU – Dites-donc, est-ce que vous me prenez pour un tire-bottes ?

*Il tire les bottes, mais si fort qu'il tombe à la renverse. Rognolet n'a plus que des chaussons.*

LE MAITRE DE POSTE – Monsieur Rognolet, vous êtes un brave homme et je m'intéresse à vous. Voici un nouveau cheval qui est fort doux.

ROGNOLET – Je ne m'y fie pas plus qu'à l'autre.

*A peine a-t-il dit ces mots que l'animal s'élance sur lui pour le saisir. Rognolet se précipite sous son établi de tailleur où il essaie de se cacher; mais le cheval, avec ses pieds, renverse l'établi. Alors, Rognolet se réfugie dans sa boutique où le cheval le poursuit en sautant par la fenêtre.*

<sup>1</sup> C'était le costume du personnage en Angleterre, d'où Philip Astley avait importé cette scène bouffonne.